CAHIERS DU SUD

Tome XXVI — 2me Semestre 1947

34me Année — N° 285

SOMMAIRE

●

APPROCHES DE SADE

ESSAIS

CHRONIQUES

LES LIVRES

APPROCHES

DE

SADE

...Plus tard, l'Empereur, parlant des mœurs de Paris et de l'ensemble de son immense population, énumérait toutes les abominations inévitables, disait-il, d'une grande capitale, où la perversité naturelle et la somme de tous les vices se trouvaient aiguillonnées à chaque instant par le besoin, la passion, l'esprit, et toutes les facilités du mélange et de la confusion; et il répétait souvent que toutes les capitales étaient autant de Babylones. Il a cité quelques détails du plus sale et du plus hideux libertinage: il a dit qu'étant Empereur, il s'était fait représenter et avait parcouru le livre le plus abominable qu'ait enfanté l'imagination la plus dépravée: c'était un roman qui, au temps de la Convention même, avait révolté, disait-il, la morale publique, au point de faire enfermer son auteur, qui l'était demeuré toujours depuis, et qu'il a dit croire vivre encore. Son nom m'est échappé. C'est la première fois que j'entendais citer cette production.

COMTE DE LAS CASES,

Le Mémorial de Sainte-Hélène.

Chapitre II. Page 540. Editions de la Pléiade.

SADE BLANC, SADE NOIR

Sade est le contemporain de Gœthe. A quelque neuf années près. Les temps qui viendront les confondront peut-être. Dans un de ses dessins, publié la veille de la guerre, dans *Les Mains Libres,* le peintre surréaliste Man Ray nous le dépeint sous les traits de l'auteur de *Faust,* et mêle ce double profil à celui des tours de la Bastille. Comme le vieux peintre italien qui compose un portrait avec des feuilles et des fruits, le peintre d'aujourd'hui grave le visage de Sade sur ces pierres descellées; les joues flétries, la bouche au sourire désabusé et quelque peu dédaigneux, le front haut et ridé que l'incendie de la prison couvre de mille lézardes soucieuses, sont inscrits avec la pointe d'un couteau sur ces murailles qui vont bientôt s'effondrer. Et ce graffiti semblable à ceux que les enfants inscrivent sur les murs des casernes ou des prisons, ne mêle pas pour rien la silhouette de Sade à celle de Gœthe. Sur le fond douloureux de cette pierre dont il épouse les moindres déchirures, le grain rugueux comme l'étoffe des cilices, ce portrait double, ce double d'ombres, Sade blanc et Sade noir, ne fait plus qu'un avec sa propre prison.

Mais voici que la Bastille est déjà en flammes, la tour au profil humain va se défaire. Il ne reste bientôt plus de l'image qu'elle reproduisait qu'un souvenir plus fragile que celui des lettres imprimées que conserve encore un papier carbonisé. C'est ce souvenir seul qui devait nous rester de Sade, et rien d'autre. Ne demande-t-il pas lui-même, non sans une amertume désespérée, dans son testament, que « les traces de sa tombe disparaissent du dessus de la surface de la terre, comme il se flatte que sa mémoire s'effacera de l'esprit des hommes ». Mais par un étrange coup du sort, cette figure a retrouvé depuis un demi-siècle une nouvelle actualité. Ses livres les plus secrets, ceux dont il niait par précaution la paternité pendant la seconde période de sa vie, avant ses dernières détentions, sont réédités. Délaissées pendant la plus grande partie du siècle précédent, les études que les chercheurs

ont entreprises sur l'homme et son œuvre ont retrouvé de nos jours une importance que n'ont pas d'ordinaire les simples travaux d'érudition. On se rend mieux compte de l'énorme changement accompli chez les esprits cultivés, lorsqu'on se souvient que pour un poète comme Guillaume Apollinaire, qui nous donnait une étude bibliobiographique sur l'auteur de *Justine,* dans la Bibliothèque des Curieux, Sade était encore le libertin maniaque dont la légende noire avait conservé le souvenir des folles excentricités. Il ne s'agissait naturellement pas de réhabiliter le marquis de Sade, qui n'a nullement besoin d'une réhabilitation. Il était certes pour lui un écrivain de première importance, l'égal des grands mémorialistes, des encyclopédistes. Il convient que Sade fut l'esprit le plus libre qui fut jamais; que l'heure était venue pour ces idées qui avaient mûri dans l'atmosphère infâme des Enfers des Bibliothèques et qu'enfin cet homme qui « parut ne compter pour rien tout le XIXe siècle, pourrait bien dominer le vingtième ». Mais le poète d'*Alcools* ne décelait pas encore toute l'importance de l'œuvre du Marquis, toute la puissance subversive dont elle était chargée. C'est à André Breton et à ses amis que notre époque doit la re-découverte de Sade et de son œuvre.

On sait quelle place cette œuvre et cette vie occupèrent vers 1920 dans l'admiration que ces jeunes écrivains portaient aux esprits subversifs d'autrefois. Pour eux, Sade était tout autre chose qu'un polygraphe licencieux, qu'un des représentants les plus authentiques de la littérature érotique. Sade leur apparaissait le révolutionnaire à l'état pur, l'annonciateur de ces temps nouveaux où l'homme serait libéré de tous les liens dont l'a chargé une tradition désormais sans vie et une société corrompue. Ce fut peu après que l'on publia la correspondance de Sade avec ce notaire Gaufridy qui ressemble par plus d'un point au sinistre Ancelle. Un commentateur minutieux, Maurice Heine, passait de longues heures dans les Archives pour y collectionner de précieux manuscrits impubliables. On lui doit un grand nombre de documents importants, de déchiffrements de manuscrits. Et depuis ce temps où la connaissance de cette œuvre sortait du petit cercle des jeunes poètes pour gagner un public plus étendu, les travaux se sont multipliés, études critiques, biographies, etc. On connaît l'important ouvrage de Jean Desbordes. Celui-ci a mis à jour de nombreuses lettres inédites qui nous renseignent utilement sur la vie privée du marquis, sur ses démêlés avec ses avocats provençaux. Il a de plus le mérite d'avoir publié *in-extenso* les scandaleuses pièces du procès qui condamnait Sade à « avoir le col tranché devant la grande église de Marseille ». Tout récemment enfin, la revue *Critique* publiait un fragment du livre que Maurice Nadeau achève actuellement. C'est à côté du livre de cet auteur dont on devine

assez quelles seront les conclusions, que doit figurer l'interprétation que nous donne Pierre Klossowski dans *Sade, mon prochain,* interprétation qui risque fort de ne point être du goût des admirateurs du marquis et qui, en d'autres temps, eut provoqué des polémiques semblables à celles qu'avait suscité le *Baudelaire* de Stanislas Fumet (1). La diversité des opinions sur Sade est le signe même de la richesse de cette œuvre qui provoque ainsi tant d'interprétations contradictoires. Nous sommes loin de voir se dissiper cette énigme que constituent l'existence et l'œuvre du marquis, bien que la psychanalyse, l'histoire et la biographie mieux connue de l'écrivain nous aient apporté des éclaircissements saisissants sur cette troublante personnalité. Et il nous faut nous en réjouir. Ce qu'il reste de cette œuvre dont plus des trois quarts ont été détruits, est suffisant pour susciter de nouveaux travaux, de nouvelles interprétations.

Qu'est-ce donc que Sade pour la critique rationnaliste ? Ce grand seigneur libertin et pervers est tout simplement pour elle l'expression la plus révélatrice de la décomposition à laquelle était parvenue toute une classe de la société peu avant la Révolution. Se plaçant au-dessus des lois humaines qu'ils méprisaient avec plus ou moins de raison — Pierre Klossowski nous donne par ces citations des preuves sans équivoque de ce mépris que ces « dépravés » manifestaient à l'égard de la société — et au-dessus des lois divines dont ils avaient détourné le sens à leur profit, en désespoir de cause, ces esprits forts apportaient la preuve de l'effondrement d'un monde auquel ils appartenaient corps et âme.

Sans doute pourra-t-on alléguer que Sade et ses commensaux ont précisément aidé à l'avènement de cette Révolution, beaucoup moins par leur comportement individuel, que par l'appui qu'ils apportèrent aux théoriciens révolutionnaires: ceux-ci pouvaient bénéficier de la sympathie et de la protection que ces grands seigneurs dédaigneux affichaient au nom même de la vertu morale et civique à l'égard de tous les esprits subversifs. Mais il n'en est pas moins vrai que s'ils aident à la dissolution finale de ce monde, c'est à la manière d'un abcès sur un membre malade; en aucune façon, ils ne peuvent espérer trouver une place dans cette société régénérée qu'ils laissent entrevoir, qu'ils contribuent à fonder et qu'ils espèrent voir triompher, alors qu'ils savent que ce triomphe même marquera leur propre condamnation (Sade libéré deviendra bien vite un suspect).

---

(1) M. Stanislas Fumet vient d'ailleurs d'ajouter un nouveau commentaire à cette étude en préfaçant les *Paradis Artificiels* aux Editions Elf., et il se propose de réfuter, plus longuement encore les arguments sur lesquels Jean-Paul Sartre a fondé son essai sur les *Ecrits en Prose*.

Ce jugement demanderait certes à être quelque peu nuancé. Sade a été aussi la victime de cette société hypocrite dont il a expié les fautes plus cruellement qu'aucun autre grand personnage de son rang. On est frappé de la ressemblance physique — à défaut de portraits, il existe plusieurs descriptions concordantes de Sade pendant sa dernière détention — qu'offre le marquis avec le roi Louis XVI qu'il aimait tant, et de la similitude de leur destin final. L'incarcération arbitraire à Charenton où le poursuit la haine des mainteneurs de l'ordre — et cette haine a valu à Royer-Collard de donner son nom à une rue de Paris — équivaut à la mort que le monarque devait connaître. En pleurant sur le roi défunt, c'est à son propre destin que pense le marquis. Lorsque l'on reprend une à une les pièces de ce dossier infâmant dont il est accablé, on reste désarmé devant le caractère puéril des « crimes » qui lui sont imputés. La classe à laquelle Sade appartenait voulait se défendre par des exemples fulminants de toutes les accusations, parfaitement fondées, dont elle était l'objet et c'est avec une hargneuse sévérité qu'elle se comporte à l'égard de la brebis galeuse qui n'a eu à ses yeux qu'un seul tort · celui de vouloir braver l'opinion. (Un même châtiment, et pour une raison analogue, sera infligé plus tard à un autre obèse non-conformiste, Oscar Wilde). Sade condamné alors à avoir le cou tranché eut été tout juste condamné de nos jours à quelques mois de prison, et peut-être avec sursis. Quant à ses emprisonnements successifs, à l'utilisation des lettres de cachet que la famille se procure par intrigue et enfin son incarcération définitive sur l'ordre du Premier Consul, ce n'est pas à la charge du marquis qu'il faut les porter. Il est une victime malheureuse et surtout imprudente.

Sade et ses pareils savent bien qu'ils sont tous les premiers condamnés à disparaître dans le bouleversement qu'ils ont attiré, et sans doute en va-t-il de même pour la plupart des philosophes du siècle des Lumières. Il n'y a pas de place, disent certains, pour un marquis de Sade dans une société saine; au contraire, on conçoit fort bien leur apparition dans une société corrompue. Mais qui donc jugera de la corruption de cette société et quels en seront les juges ? A partir de quel « excès », de quelle anormalité, un homme sera-t-il tenu pour suspect ? Klossowski dit quelque part que Sade cherchant à mettre en application quelques-unes de ses plus anodines théories, eut été mis en pièces par le populaire demeuré moralement intact. Là-dessus, Sade et les libertins cyniques dont il se fait le porte-parole, ne se font aucune illusion. La Révolution dont ils saluent la venue, ne peut à leurs yeux être victorieuse que si elle applique à la lettre les théories qu'ils ont imaginées dans leur délire et qui seraient sa propre négation. La vertu telle que l'entend St-Just n'a vraiment rien à voir avec celle

dont parle Sade à tout instant. Celui-ci pose à la révolution de telles conditions d'existence qu'elle doit en fin de compte sombrer dans cette criminelle anarchie qui sera pour lui son état naturel. En fait, ce que Sade et les siens, qui conservent toute leur mentalité de privilégiés de l'ancien régime, ne peuvent accepter, bien qu'ils n'osent pas l'écrire ouvertement, c'est d'avoir vu le peuple réclamer la tête du roi. Le peuple parricide engagé sur le chemin du crime — le mot est de Sade lui-même, ne peut revenir en arrière, et Robespierre deviendra bien vite à leurs yeux l'incarnation de ces lois exécrées qu'ils voulaient anéantir. Il entre beaucoup de dépit, voire de nostalgie dans leur désillusion. Nous avons vu journellement des cas typiques de cette psychologie rancunière pendant l'occupation allemande. C'est le ressentiment, une manière de dépit amoureux, qui très souvent poussa un certain nombre de Français à offrir leurs services aux occupants, beaucoup plus que la perspective de profits immédiats. C'était exercer ainsi une vengeance libératrice envers les maîtres de la veille. Mais la vengeance une fois satisfaite, il ne reste plus à l'homme du ressentiment que l'effroi de se sentir entraîné dans une aventure dont il ne peut envisager de sang-froid les suites. Ainsi Sade à l'égard de la Révolution. Elle va le venger, certes, mais il redoute qu'elle n'outrepasse la tâche qu'il lui a fixée. Et bien vite, malgré lui peut-être, Sade qui demeure par toutes ses fibres un homme de l'ancien régime, devient un contre-révolutionnaire, un modéré. On connaît son attitude vis-à-vis de sa belle famille qu'il pouvait d'un seul mot envoyer à la guillotine et qu'il fait élargir au contraire et l'on attribue cet acte de générosité à son aversion envers la peine de mort. Mais n'entre-t-il pas ici quelque orgueil ? n'est-ce pas punir plus cruellement encore cette famille ennemie que de l'obliger ainsi à une reconnaissance presque honteuse envers celui qu'elle a pendant si longtemps bafoué ? Simple épisode qu'interprèteront ses amis de la section des Piques comme un accès de modérantisme coupable et qui aidera à faire de lui un homme plus que suspect. Lorsque son ressentiment n'a plus où s'exercer, Sade n'est plus qu'un ci-devant perdu dans une vague philosophie où l'athéisme est une bravade à l'égard de ce dieu raisonnable qui prend sur les autels la place de la divinité renversée. Il ne peut être d'aucun recours dans le travail constructif que se propose le révolutionnaire. L'âge d'or tel que Sade nous le décrit a moins de chance encore de voir le jour dans ce climat de puritanisme soupçonneux qu'exige souvent une révolution, que dans l'atmosphère dissolue de l'époque libérale qui la précède.

Sade lui-même nous fait part de ses hésitations et dans un temps déjà fort agité, en décembre 1791, alors qu'il préside encore la cellule révolutionnaire de la place Vendôme,

et qu'il est devenu Brutus Sade, il nous renseigne sur sa « manière intérieure de penser ». « En qualité d'homme de lettres, l'obligation de travailler tantôt pour un parti, tantôt pour un autre, établit une mobilité de mes airs dont se ressent ma manière intérieure de penser. Veux-je la sonder réellement ? Elle ne se trouve vraiment pour aucun des partis et est un composé de tous. J'adore le Roi, mais je déteste les anciens abus; j'aime une infinité d'articles de la constitution, d'autres me révoltent. Je veux que l'on rende à la noblesse son lustre... Je veux que le roi soit le chef de la Nation... Que suis-je à présent ? Aristocrate ou démocrate ?... Je n'en sais rien... » L'année suivante, pendant l'hiver 1792, lorsqu'il vit déjà avec « Sensible », cette femme qui lui restera fidèle jusqu'à la mort, il envoie des lettres suppliantes à ses compatriotes pour les empêcher de détruire son châtau de la Coste. « Après avoir été quinze ans victime du despotisme, est-il possible que ce soit à moi que l'on veuille faire une telle horreur ? » Et un peu plus tard, ce sont des griefs non plus déguisés: « Il faut être prudent dans ses lettres, car jamais le despotisme n'en décacheta autant que la « liberté ».

Il va de soi que cette conjonction de la Révolution et de la période la plus féconde de Sade devait tout naturellement retenir l'attention des commentateurs. On a vu que ce grand Seigneur déchu n'était pas particulièrement tendre pour elle. L'idéologie révolutionnaire ne cadre pas avec cette pseudo-théologie du mal que le marquis a érigée en un système complexe, plein de contradictions et dont une terminologie naïve rend plus difficile encore l'interprétation. C'est sur cette théologie, ou si l'on veut sur cette cosmologie, que P. Klossowski s'attarde longuement. Pour lui Sade n'est pas loin d'être un « mystique sans Dieu ». Pour Sade, comme pour Nietzsche plus tard, « Dieu est mort », et les puissances qui l'ont supplanté lui commandent de hâter la disparition du genre humain, la disparition de cet être qui est pour lui un non sens, une monstrueuse erreur de la nature et qui ne retrouve un peu de dignité qu'en blasphémant son créateur et en humiliant son semblable. Pour Sade, le mal est l'état normal de l'homme. Sa seule volupté sera dans son exercice; son unique justification dans le crime. Le surhomme tel que Sade le conçoit, professe que la vertu est une faiblesse et une impiété; la virginité, une offense à tout homme digne de ce nom. Klossowski souligne ici par combien de liens ces théories sont unies à celles des vieux hérétiques des premiers temps de la chrétienté. Il y a un retournement de valeurs; ou plutôt de la valeur des mots: le bien devient le mal, la vertu une tare. (Lautréamont procède ainsi dans sa préface aux *Poésies*). L'athéisme de Sade, loin d'être le résultat d'une attitude philosophique profondément raisonnée, n'est qu'une forme

du sacrilège. Mais ce « sacrilège n'a d'autre signification que de révéler la faiblesse de celui qui s'y livre ».

En fait, le marquis de Sade est un être affaibli, un esprit déchu, en régression constante, un déséquilibré sexuel comme le sont la plupart des esprits religieux « rebelles », de ceux qui croient justifier leurs désillusions en faisant de leur révolte la base d'un système métaphysique et moral plus ou moins cohérent. Les anathèmes qu'il lance contre les femmes, contre la mère en particulier, — et auxquels la psychanalyse éclairée par une connaissance plus complète des événements qui marquèrent son enfance peut fournir aujourd'hui une explication plausible — en sont une preuve évidente. Enfermé dans un système plein d'incohérences, il ne peut plus en sortir et il est bien incapable de nous donner autre chose que des rêveries où le paradoxe n'est jamais absent de ses utopies humanitaires. Son matérialisme imprégné d'un « érotisme spiritualiste » manque de la plus élémentaire rigueur et ses conclusions sont toujours faussées par cette crainte inconsciente d'un Dieu infernal dont il se fait le zélateur par une sorte de dépit amoureux désespéré. Quant à ce fameux « système de conduite morale » du citoyen qu'il élabore à l'usage des dirigeants républicains, il fait sourire par la candeur : Sade ignore tout de la psychologie ; celle dont il gratifie les innombrables personnages de sa comédie infernale et qui ne sont que des projections de lui-même, les fantômes de ses rêveries d'halluciné, est primitive. Pour lui, le seul mobile qui doit les diriger, c'est l'accomplissement du mal pour lui-même. Certes, la prison, ni l'asile ne sont des lieux très indiqués pour y soigner de tels malades, et sans doute entrerait-il de mauvaises raisons dans la résolution des autorités d'alors qui mettaient à l'ombre le marquis trop scandaleux, dénonciateur sans nuances des tares qu'il n'était jamais bon de révéler trop haut. Mais que pouvait faire d'autre cette société vis-à-vis d'un homme pour qui la liberté ne devait jamais aller sans le crime, et surtout sans son impunité ? Pour elle Sade était un monstre, un vampire de Dusseldorf. Elle ne pouvait s'imaginer que le marquis était seulement un « bourreau abstrait », ni voir qu'il ne profita jamais des multiples occasions que lui offrait sa libération temporaire pour mettre à exécution quelques-unes de ces théories qu'il avait conçues avec tant de chaleur dans les demi-ténèbres de sa prison. En fait, Sade était un imaginatif. Ses personnages ne sont que des symboles ; les prouesses de cruauté voluptueuse qu'il conte tout au long des *120 journées de Sodome* ne sont que les fantasmes de cette imagination que surexcite sa solitude. Lorsqu'il se retrouve au milieu de ses semblables, Sade est un homme désarmé et l'on n'a rien à craindre de lui. Nodier qui visita Charenton au début du siècle, note au contraire le carac-

tère débonnaire de celui dont le nom n'était prononcé qu'avec effroi : le monstre était un homme d'une politesse raffinée, aux gestes d'une extrême douceur.

L'état d'esprit de Sade relève de cette « délectation morose » définie par les anciens théologiens et dans laquelle Sade devait se complaire (2) pendant tant d'années. Les saints, les ermites, les prisonniers ont eu, nous disent ces derniers, maintes tentations, qu'elles aient été pour eux inspirées par le « démon » ou simplement qu'elles aient été des évocations de vieux souvenirs. Mais les saints, les mystiques repoussent ces images, éloignent les tentations de tous ordres qu'elles impliquent pour rechercher des pensées plus pures, des motifs de méditation plus vivifiants. Au contraire, Sade livré aux seules ressources de son imagination délirante se complaît dans la délectation des souvenirs qu'elle lui fournit, qu'elle rappelle pour lui des régions les plus troubles de sa conscience. C'est là ce qui le distingue des innombrables auteurs défendus. Ces derniers sont, malgré leurs goûts suspects, des êtres psychiquement sains ; Sade est un obsédé, même lorsque ce qu'il écrit ne relève pas de cette littérature. Un obsédé qui se complaît dans cette délectation morose qui est la forme morbide de la rêverie et dont il tire tant d'épuisantes visions. C'est là la manifestation la plus frappante de cet abaissement spirituel qui fait de Sade, visionnaire souvent génial et grand écrivain, un être qui finalement mérite notre pitié. Un homme malheureux et désespéré.

Ce qu'il nous reste de son œuvre suffit à faire de cet homme si injustement méprisé, un des écrivains dont peut s'honorer une grande littérature. « Je ne m'adresse qu'à des gens capables de m'entendre, et ceux-là me liront sans danger », note-t-il quelque part. Ces livres écrits dans ce langage solennel et sévère qui donne à tous les mémorialistes de la fin du XVIII[e] siècle un même air de famille, sont traversés de lueurs fulgurantes, d'idées neuves et dévastatrices que cet homme qui n'avait plus rien à ménager, ni famille, ni patrie, ni faux respect de lui-même nous propose d'inscrire dans cette charte des « esprits libres » dont il avait la suprême consolation de se savoir l'inquiétant instigateur.

LOUIS PARROT.

---

(2) La meilleure partie du livre de Klossowski est sans doute celle qu'il consacre à ce point de vue.

NOTE SUR L'IMAGINATION SADIQUE

On chercherait en vain, dans les livres de Sade, les indices d'une démarche irrationnelle. Voué uniquement à la recherche des *lois* de l'érotisme, le descendant de Laure n'a de cesse qu'il n'ait cerné, çà et là, une particularité — quelque minutie — propre à parfaire une *Somme*. Une manie, parfois infime, peut envahir une page des *120 Journées*. Bien entendu, cela peut aller jusqu'à provoquer la mort de l'objet convoité. Mais, qu'avant tout triomphent la raison et la science, les actes de ces personnages seront des problèmes résolus — problèmes du désir — parfaitement démontrés. Il arrive même (dans *Justine*) qu'un quadrige de moines se partage la besogne : sont répartis entre les protagonistes, des « goûts » mis en lumière comme monstrueux se rencontrant fréquemment dans un seul individu : votre prochain, votre frère ou vous-même. Mais toute cette haute-école se déploie dans un éclairage « scénique ». Cérémonie, rite, mystère, oui, cela peut aller jusque là — jusqu'aux franges de la poésie.

Cependant, il y a loin de cette *déviation* à l'élaboration des « murailles de Paris », exemple extrême, puisque le surréalisme fortuit d'un grand écrivain du XVIme siècle fait pâlir les constructions méduséennes et vaguement sexuelles d'un Gaudi. Plus loin encore du songe de *Francion*, une certaine prairie faite de seins charmants, sur laquelle s'ébroue le héros de notre roman comique. Mais les lieux dans lesquels se déploient les scènes sadiques sont presque tous tributaires du roman anglais — le fantastique, comme on le sait — et souterrains, cavernes, parvis sacrés, dédales, ne me semblent pas sans importance symbolique. Ceci dit, il faut aller jusqu'à *Juliette* pour trouver le sommet de l'imagination du marquis divinisé : grands décors italiens sur fond de volcan, en éruption comme

il se doit, et blasonnés de sang. L'épisode des femmes nues servant de mobilier (si soigneusement — si justement — choisi par André Breton dans son *Anthologie de l'humour noir*) représente l'extrémité de la rêverie chez le philosophe méconnu. Ici, bien que toutes ces postures soient réalisables, domine l'hyperbole d'une exigeante et saine sensualité. A tel point que ce serait presque à décourager l'espèce la plus vaine parmi les hommes : les censeurs, si ceux-ci pouvaient l'être ; mais par contre, ces visions combleront d'aise un lecteur honnête, cultivant sans remords, sans crainte et sans détour

La sainte fleur du plaisir

ANDRÉ MASSON.

DE L'OPPORTUNITÉ A ÉTUDIER L'ŒUVRE DU MARQUIS DE SADE

Sade ne serait pas justiciable du point de vue de la religion qu'il n'a cessé de fouler aux pieds. Il ne le serait que du point de vue de l'athéisme qu'il a si manifestement professé. Ainsi argumentent mes amis incroyants qui ne voient pas que c'est précisément ce que j'ai fait. « Si l'athéisme veut des martyrs qu'il le dise et mon sang est tout près », déclare Sade par la voix de l'un de ses personnages. C'est de la pure rhétorique. L'athéisme ne veut pas du tout de martyrs. Encore moins le sang de Sade. L'athéisme rejette Sade, parce qu'il ne le reconnaît pas pour l'un de ses enfants. Et je me suis évertué à démontrer que l'athéisme avait raison. D'ailleurs l'athéisme *n'existe* pas. Il n'y a que le refus de croire. Mais refuser jusqu'au sang, c'est croire qu'il y a une vérité.

Mes amis incroyants confondent le cas de Sade avec la crise des générations qui l'ont suivi et ce qui pis est, avec la leur. Ils ne se rendent pas compte que Sade leur échappe dès qu'ils le prennent au mot, tandis qu'ils n'échappent pas à Sade: ils en deviennent les personnages — plus ou moins réussis. On veut se servir de Sade parmi tant d'autres non plus pour se justifier, personne n'y songe plus, mais pour s'expliquer (1).

Sans doute Sade, dirais-je, est le premier responsable de ce quiproquo. Mais déjà lui-même était en proie à une confusion dont il a cherché à se dégager, avec une mauvaise foi qui ne lui est pas imputable en propre. Effort voué

(1) Et ainsi on a écrit que je m'étais servi de Sade pour me confesser, pour agir sur des intimes et que poursuivant la discussion avec Georges Bataille, je lui aurais, sous la forme de mon livre, adressé une exhortation, tout en feignant de parler de Sade. Cf. Aimé Patri in l'*Arche*, juin 1947.

à l'échec, parce que les moyens à sa disposition étaient contraire au but. Pour se comprendre, il faut se parler à soi-même : mais on ne dispose que du langage qu'on nous apprend à parler ; car si vous ne parlez pas comme tout le monde, personne ne vous comprendra et si personne ne vous comprend, vous n'arriverez pas à vous comprendre vous-même.

Une science matérialiste de l'homme s'est emparée du cas de Sade se laissant prendre par ses manifestations érotiques. La psychologie médicale lui a rendu hommage comme sujet pensant capable de renseigner les cliniciens par ses propres observations ; tout à la fois elle l'a exploité comme l'objet clinique le plus représentatif qui soit. Etrange abus que celui de néologiser le nom d'un homme de telle sorte que l'on ne sait plus si c'est l'homme qui a créé la tendance en question ou si c'est la tendance qui accidentellement a fourni la substance d'un homme. Se servant des disciplines scientifiques comme moyen d'expression esthétique, la littérature d'avant-garde a exalté le caractère clinique de la nature humaine. C'est à ce titre seul que la jeune génération littéraire a remis Sade en honneur. Aux antipodes des disciplines spirituelles.

En effet, le cas de Sade est né du conflit qu'un certain homme a vécu sous la loi des disciplines spirituelles chrétiennes. Il offre avant tout le spectacle d'un esprit en contestation avec sa condition charnelle, parce que tout en sachant qu'il n'est pas un pur esprit, il aspire à la liberté du pur esprit ; spectacle aussi d'une chair en contestation avec sa condition spirituelle parce qu'elle n'est pas exclusivement déterminée par le sang. Une âme, — une respiration, un souffle — qui cherche à s'échapper du souffle de son Créateur qui sans cesse la reprend, la recrée. C'est là ce qui explique le rôle de la violence chez un auteur apparemment pornographique, une violence qui ne connaît sa valeur qu'en brisant les formes érotiques naturelles et qui semble n'éprouver sa qualité d'esprit qui se veut pur, que dans les humiliations que la chair fait subir à l'esprit. Sade est inséparable du scandale, mais le scandale n'existe, ne se produit que dans le monde de la foi qui se heurte ou que l'on heurte. Or, aujourd'hui, dans notre monde de l'incroyance, il n'y a plus de scandale au sens propre. Dans ce monde, *le scandale est dans l'absence de scandale* et à lui seul *le monde de l'incroyance se conçoit comme le sacrilège par absence de sacrilège*. Sade y perd tout intérêt. Il n'y existe pas plus que pour ses personnages, inconscients de leur auteur. Si vous voulez rendre justice à Sade, replacez-le et replacez-vous en même temps dans le monde, dans le monde de la foi où le sacrilège est possible — ce qui ne veut pas dire qu'il s'agisse de se convertir pour réaliser le sacrilège. Avant tout, sortez de la littérature mais ne restez

pas non plus au stade de la psycho-pathologie. Elle-même ne « travaille et n'entasse » que pour une seule science, la théologie à laquelle il convient de restituer Sade au premier chef.

Ici me parviennent les murmures de certains de mes amis chrétiens qui eux prétendent que Sade incarnant le péché, à la fois sous sa forme la plus suggestive et la plus honteuse, c'est dans le secret du confessionnal, dans le cabinet des directeurs de conscience qu'il convient de discuter de son cas. Commenter d'une manière minutieuse un auteur aussi équivoque et souvent si ouvertement pernicieux, n'est-ce pas permettre au poison de s'infiltrer profondément dans les esprits de cette génération ? A quoi je répondrai que le poison circule déjà dans nos veines avec ou sans Sade ou en dépit de lui ; poison d'autant plus maléfique qu'il est impersonnel comme le démon et que sur le plan de la réflexion, il est aujourd'hui monnaie courante. Les événements que nous vivons, les conclusions pratiques que la société, que les Etats en tirent tous les jours, que les moyens de diffusion modernes répandent et rationalisent, tout ceci concourt à créer des habitudes de vivre et de penser qui resteront d'autant plus irréductibles qu'aucune référence à une autorité soit religieuse, soit morale, ne permet plus de les juger avec discernement. Incoercible pour l'esprit comme pour tout effort, si j'ose dire, pédagogique, parce que le poison est aujourd'hui collectivisé et démocratisé à perte de vue, il est au contraire d'autant mieux saisissable sous la forme d'une destinée intime et spirituelle comme le fut celle du marquis de Sade. De ce seul fait il est aussi légitime de le soumettre à une étude approfondie qu'il le fut jadis, qu'il l'est et le sera toujours d'étudier la vie et la pensée des hérésiarques comme des contempteurs de la religion. Et cela est non seulement légitime, mais encore on ne peut plus opportun à une époque où la foi chrétienne passe pour une maladie et l'athéisme pour le signe le plus certain de l'esprit. Ici, il convient d'insinuer quelques observations sur la prédication et d'une manière générale sur les soucis de l'apologétique telles qu'on a coutume de les pratiquer aujourd'hui : une opinion fortement ancrée dans le monde ecclésiastique (comme d'ailleurs aussi chez certains pédagogues laïcisants et incroyants) c'est de prétendre que la meilleure façon de combattre le mal reviendrait à le taire purement et simplement ; qu'il ne s'agirait toujours que de parler de but en blanc de la bonté divine, des splendeurs de sa création, de la dignité humaine pour soutenir la bonne volonté et rétablir l'homme dans son équilibre. Pour lui apprendre la simplicité du cœur. Point de vue d'un rationalisme naïf dont les conséquences peuvent être désastreuses, parce que le langage du rationalisme naïf est incapable de porter dans un monde où le sens des mots change tous

les jours à la faveur de la désinvolture de l'humanité qui n'est désinvolte que parce que, bien loin d'être simple, elle est contradictoire et déchirée. La *simplicité du cœur* est un *don* extrêmement rare et la voie qui y mène humainement longue et douloureuse. Je regrette de citer ici le mot d'un hérésiarque profondément chrétien et je regrette de devoir le prendre au sérieux: *Dei dialectus solecismus* — la Parole de Dieu ne nous parvient, à nous autres pécheurs, que sous forme de solécisme. Il en est ainsi des événements, des destinées humaines qui ne se produisent que par la volonté insondable de Dieu, à travers lesquels aussi Dieu nous adresse Sa Parole. Nous ne savons pas si Sade est un damné; nous savons seulement que le damné aussi a été appelé, a eu sa vocation; il y a répondu et nous devons connaître et comprendre sa réponse, sans même nous demander s'il est damné, pour échapper à notre propre damnation. *Il s'agit de déchiffrer au moyen de la Parole de Dieu que nous comprenons celle que nous ne comprenons pas.* Sans remonter ici aux critères d'une idéologie négative moderne, je crois en effet que l'*exégèse chrétienne, tout en continuant à s'exercer sur l'Ecriture Sainte, peut nous ouvrir de nouveau horizons du cœur humain et de la création en s'appliquant aux écritures profanes et tout particulièrement à celles qui furent écrites contre l'Ecriture Sainte,* qu'elle peut nous ouvrir ces horizons grâce à la clé même de l'Ecriture: Jésus-Christ qui, en renonçant sa divinité pour sa mort ignominieuse, a soumis à son Esprit les mondes qui contestent l'Esprit.

PIERRE KLOSSOWSKI.

SADE LE TRAGIQUE

C'est une malchance de plus, pour Sade, que d'avoir donné son nom au sadisme. Le voilà d'un coup limité, rejeté dans l'enfer des hommes et des livres, ou renvoyé au psychiâtre : de toute façon, exclus du nombre des poseurs d'énigmes. Baudelaire lui-même ne voit, pour le sauver, que le délire. On n'avoue guère qu'on l'a lu. Son influence est au secret. Le grand public, fâché, au fond, qu'il soit si malaisé de s'en procurer les ouvrages — ce qui, pourtant, le garde d'une déception — décrète, sur quelques extraits, qu'il faut être un pervers ou un snob pour s'intéresser à ce « monstre ». Mais Nietzsche l'a étudié et le contresigne souvent. Mais Apollinaire salue « cet esprit le plus libre qui ait encore existé ». Peu à peu des légendes tombent. Sade n'en échappera pas pour cela aux excès de ses détracteurs et de ses thuriféraires. Pourrait-il en être autrement, quand toute affirmation sur une œuvre aussi inclassable évoque et, presque toujours, justifie l'affirmation contraire ?

Il n'a ni pratiqué — ou, si peu ! — ni, encore moins, observé en homme de science les délires qu'il analyse. Il est seul. Il est en prison. Il laisse s'enflammer son imagination. Mais, en même temps, il critique, et nul ne veille davantage à montrer « les rapports et les enchaînures », « toutes les branches », « toutes les attenances ». Or, cette imagination vise juste. On répète (Dühren, Apollinaire, Heine), avec quelque exagération, que son travail est « rigoureusement » scientifique : il devance, en tous cas, d'un siècle Krafft-Ebing et la psychanalyse.

Rien de plus personnel — et rien de plus impersonnel. Le Marquis est irremplaçable. Lui seul pouvait former des idées aussi singulières ? Non. Le psychopathe les retrouve. Mieux : n'importe qui, semble-t-il, les retrouverait, s'il avait courage et patience de suivre

jusqu'au bout ses imaginations. Hélas, les inventions de Sade ne se sont que trop réalisées ! Ce n'étaient pas des inventions.

Rien de plus puéril — et de plus grave. Baudelaire ne se trompe pas quand il note que « les tirades de *Justine* ont fourni des ressources considérables au journalisme ». Par ailleurs, Sade s'est contenté d'intrigues de feuilletonniste. Il nous propose le roman des livraisons à bon marché. Roman d'amour ou d'aventures. Mise en scène, châteaux, brigands, coups de théâtre, coïncidences paresseuses, esprit de système poussé jusqu'aux limites de l'absurde, c'est souvent aussi niais (ou merveilleux) que du Comtesse de Ségur. Seulement, dans le genre atroce. Mais n'est-ce pas sur cette enfance que la profondeur est fondée ? Car Sade rivalise aussi avec les plus profonds.

Rien de plus repoussant — et de plus attirant. On ne le lit pas sans malaise. Il ennuie même : Otto Flake n'est pas le seul, parmi ses admirateurs, à le dire. Le livre peut tomber des mains, de dégoût ou d'effroi. Oui, mais on le reprend. Ce monstre a du divin. (Et a-t-on remarqué que le public a rebaptisé du nom d'*Ange* un des plus sinistres bourreaux-femelles de Belsen ?). Faisant écho à la psychanalyse — en particulier aux travaux de Laforgue sur la Psychopathologie de l'échec — M. Paulhan découvre que Justine aime les infortunes dont elle est la victime, qu'elle les provoque, qu'elle s'en compose un destin-alibi. Le lecteur, lui aussi, se cherche un alibi.

On l'a compris : ce qui définit le mieux Sade, c'est le tragique. Que l'on n'attende pas de lui un trait, un sourire, une joie de société. Sa solitude est sans exemple. On n'a jamais écrit si noir. Il n'existe, même dantesque, en aucune littérature, de pages où l'affolement tragique égale la dernière partie des *120 Journées*.

Le tragique est l'engagement personnel dans la contradiction vivante de la nécessité et de la liberté. Personnel : pour le distinguer du comique. On est tragique, et c'est autrui qui est risible. Reste à se détacher de soi pour se regarder du dehors : l'humour. Mais il n'y a pas d'humour en Sade. Même noir. On sent l'embarras de Breton qui ne parvient à insérer un texte dans son Anthologie, qu'en l'alignant sur une perspective qui n'était pas celle de Sade. Sade est trop absorbé, trop déraisonnable en un sens, pour pouvoir faire de l'humour. Car il ne suffit pas d'invoquer la contradiction de la nécessité et de la liberté, si l'on n'ajoute : une liberté sans raison. Le tragique n'accepte pas que sa liberté soit soumise à l'ordre des dieux

ou des hommes. Il se refuse à acquiescer, ou n'acquiescera que vaincu — mais Sade demeure indomptable. Comprendre ne l'apaise point. Il veut la liberté de créer et de se créer. La liberté du Créateur.

Tout au long de l'œuvre de Sade retentit l'interrogation passionnée d'un homme sur son destin. Il est né prisonnier. « Il n'a pas plus dépendu d'eux — dit-il de ses personnages — d'avoir ce goût bizarre qu'il n'a dépendu de vous d'être spirituel ou bête, d'être bien fait ou d'être bossu. Les premiers objets présentés, les premiers discours entendus, achèvent de déterminer le ressort : les goûts se forment et rien au monde ne peut plus les détruire... L'éducation a beau faire, elle n'y change rien ».

Mais, à peine avoué cette nécessité physique, il la dépasse par la sensation morale. Car « ne m'allegués pas la sensation phisique, je sçais qu'elle s'y trouve, mais soyez bien parfaitement surs qu'elle n'existe en quelque sorte que par l'etai puissant que lui donne la sensation morale, et que si vous fournissiés à ces gens la la meme sensation phisique sans y joindre tout ce qu'ils retirent de la morale vous ne reussiriés pas à les emouvoir ».

Du coup, ne sera-ce pas pour se retrouver prisonnier des hommes et de leurs Bastilles ? Sade contre-attaque aussitôt. Avant Baudelaire, pour qui « la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal », il a longuement insisté sur « le côté du mal qui est presque toujours le véritable attrait du plaisir », — « un tel attrait qu'independament de toute volupté il peut suffire a enflammer toutes les passions et a jetter dans le meme delire que les actes memes de la lubricité ». On ne saurait sous-estimer « le chatouillement qu'on eprouve toujours chaque fois qu'on projette une mauvaise action pronostic certain du plaisir qu'elle donnera » ; et, précise le duc de Blangis, « le crime a suffisament de charme pour enflamer lui seul tous les sens sans qu'on soit obligé d'avoir recours a aucun autre expedient... et je suis parfaitement sur que ce n'est pas l'objet du libertinage qui nous anime, mais l'idée du mal... ».

Maurice Heine soutenait que Sade était vraiment un athée. Il est malaisé de le croire. Sans Dieu, l'idée du mal n'est qu'une infraction de police. Et pourquoi Sade eût-il écrit que « nos passions n'ont vraiment de charme que quand elles transgressent le mieux ses intentions » ? Dieu apparaît plutôt comme le dernier adversaire, et l'ultime destin à vaincre. Chez Sade, comme chez Dostoïevski dont il se rapproche le plus,

la volonté du crime est la volonté d'être libre : le mal prouve la liberté. Sade joue son éternité, il le sait, et il veut la perdre pour faire échec à Dieu. Ses délires sont les délires d'une fête sacrée : il s'agit d'enfanter une divinité nouvelle.

Au fronton de l'enfer sadique, il faudrait inscrire ce proverbe de William Blake : « Le Bien est l'élément passif qui obéit à la Raison, Le Mal, c'est l'élément actif qui est produit par l'Energie ».

Et c'est l'enfer de notre temps.

YVON BELAVAL.

SADE OU L'AVOCAT DES FORMES

> « *Ringen und raufen und balgen*
> *und beissen sinkende wimpern...* ».
>
> DETLEV DE LILIENCRON.

Il y a chez Sade divers secrets que l'écrivain dissimulera toujours. Ses maîtres ne peuvent être ceux « du crime et de la luxure », les dictateurs de l'avidité — dont les actes déconcerteraient s'ils étaient confrontés dans quelque synoptique.

En général, ils produisent un malaise, une hypertension qu'il serait vain de nier : trop d'amas grouillent dans la mémoire, fermentent l'imagination, poussent au geste. En cela, Sade est « avocat des formes », rhéteur. Il est la main qui arme, un manteau d'éperons.

Si l'on écarte le côté suggestif et entreprenant, pour s'en tenir au langage, l'on verra dans le Marquis un Bossuet reclus, une Hyène sans audience directe ; le Prophète qui accumula les plus bouleversantes données de la perversion.

Contre la justice des temps, Sade mine non la netteté de l'instinct (ou les vengeances qu'il satisfait), mais un mécanisme où domine une « anthropologie de l'avidité », par l'exhaussement des situations érotiques, l'exaltation des combinaisons et de cette forme (jusque-là inaccoutumée) de prurit : le langage. Et l'on aimerait avancer certaine hypothèse : la frénétique gestuelle de Sade, ou alchimie carbonique voulant atteindre jusqu'à la servante « du diable », y compris sa poupée, semble dominée par lassitude, ou mieux : par *le niveau* de l'expression. La vitesse des ampleurs ou des fréquences est telle que le tourment « du créateur » paraît inconnu ; nous devons nous contenter d'un moyen d'expression infatigable.

Ici, il relève de l'acte. Tel jouisseur (Curval, Minski ou Blangis) amoncèle les instants et les scènes de rupture. Que l'on s'en tienne aux actes commis par les « héros » de Sade, et le monde s'écroule (« je vous livre la France entière », dit Saint Fond) — à moins que *le secret* ne soit triomphant. Juliette sait « se mettre au-dessus des lois » par sa discrétion ; Minski affirme que les voiles étendues par lui « ne seront déchirées » — car, ceci dit en termes moraux, l'argent protège la luxure ; il « met à l'abri de tout ». (D'où le côté « révolutionnaire » et contrebandier de Sade).

•

Comme un train de comètes, les ravages qu'il imagine (ou qu'il expérimenta), s'exercent hors du champ planétaire. Il y a là comme un nocturne de Versailles, une saturnale de l'érotisme, qui, pour se maintenir, a besoin du crime illégal (l'embastillement, pour les justiciers d'alors, était un crime légal), du supplice — dont les modes dépassent tous les chocs jusque-là produits. Il s'agit, cette fois, de sens scellés et de brûlures. Elles seules viendront à bout d'un despotisme moral, naïf, également combattu par *la conscience et connaissance du geste* que reflète l'expression. Afin de ne perdre le fil secret d'épouvante, le langage — pourtant monotone, malgré ses ressacs — échappe à l'analytique sentimentale, *frappe des formes*, quand, « à force de luxure, elles se trouvent suffisamment mortifiées ».

D'une façon générale, la forme est « objet de lubricité », l'un des éléments du groupe conçu comme objet (« mes plats vont se placer tout chauds sur les reins de ces créatures »), appel des taillades, griffures et pénétrations (« mon époux enfonça une fourchette dans un quartier de garçon »). Bref, *le groupe* (ou formes combinées) *c'est l'animal de ménage*. Enfin soumis, il ne commet de fraude et ne se dérobe.

Dans une telle exposition, en dépit de l'irréalisme érotique, la force du rhéteur consent aux excès narratifs, aux crises anthropophagiques de lady Clairwil, et elle avance qu'on « n'est point criminel pour faire la peinture des bizarres penchants qu'inspire la nature ».

Si l'on s'en tient à l'expression (en fait de transmission naturelle), elle peut être définie comme l'union du « langage le plus cynique aux idées les plus impies » ; ces dernières attaquant « la vertu, comme on la voit généralement, maussade et triste ».

L'imagination sans œillères est comme noyée, dépassée, par cet impératif. Sade le Voyeur retranscrit toutes « les jouissances de la curiosité » et des greffes d'actes et de formes. Ses écrits sont une Babel de ces impossibles humains que l'on nomme « irréalisme érotique »; *une synthèse de l'absolu gestuel toujours au delà du couple*. Entre cette exaltation et la chute de tension, « cette espèce de dégoût qui suit le délire des passions » et la persistance du prurit, aucun lien. Sade se déchire (le docteur Iwan Bloch, dans le vocabulaire d'alors, parlait « d'autoflagellantisme »), et, avec l'apparence de l'impassibilité — en cela il est un écrivain royal — griffe autrui, détend ou élargit la mémoire et le miroir des gestes. Il combine des formes intentionnellement liées à une sémantique de l'éjection, aux sophismes de la volupté rhétorique. (Certains affirment qu'elle est libertaire et effective).

•

A la vermine morale, cet avocat du diable (pas de Disparition d'Honoré Subrac chez lui) préfère la gangue des éjets, le carcan et le cilice des situations exemplaires. Elles détruiront (chez tel lecteur qui fut un être normal) non seulement la conscience morale, la tranquillité, mais aussi l'idée. Les personnages de Sade « ne pensent pas » dans la mesure où l'idée survient après l'éréthisme ; dans la mesure où ils sont étranglés par le geste, les fouillures, le démon algébrique et la sangle des combinaisons.

Ici, malgré cette mobilité érotique perpétuelle, cette gestation luciférienne, rien n'est laissé au hasard. La foule des instincts, des sens révélés (gravitant autour d'un accord de l'impulsion et de la méthode) est telle qu'il en résulte une destruction du parler intérieur ou des formes adventices de ce parler. Tiendraient-elles, sous *le poids du pire* et de la machination ?

Avec le réalisme d'un statuaire composite (ce qui ne contredit « l'irréalité des situations »), Sade assemble une somme du bizarre, cette extraordinaire réussite : *le roman noir athée*, où le surnaturel est remplacé par l'absolutisme concentrationnaire du geste humain.

Sous ce puzzle, à travers le carroyage des éléments prisonniers, Sade persuade que l'événement historique a, pour corollaire, un événement mental et charnel qui résulte d'une rupture. Nous sommes en présence d'une rhétorique de l'excès. Pour convaincre, une seule voie : assurer de la normalité de l'événement (dont on ne

souligne le sens prophétique) ; une détermination, en fait de langage : l'absence de règles. Ne sont-elles inutiles, durant l'aventure ?

Sade achève alors une forme obsédante : ses répétitions, vraisemblablement systématiques (elles peuvent résulter du tourbillon de l'éloquence) ou indifférentes — à l'auteur — deviennent un mouvement, une force de base, en dépit de la lassitude qu'elles provoquent chez un lecteur attentif. Finalement, il admettra quelque entente monstrueuse entre bourreaux et victimes.

Où l'équivoque naît, c'est dans le heurt entre l'excès gestuel et « l'absence ». Lorsque Sade développe « ses théories », malgré les phantasmes de la fatigue, il le fait avec cette éloquence neutre et comme affaissée qui caractérisent les périodes de détension. Mais le diable « n'aime à languir » ; il se contredit (ce qui est une forme inversée de répétition) jusqu'à l'invraisemblance ; il insiste sur la valeur du meurtre et s'élève contre la peine de mort. Maintes fois nous surprenons chez le théoricien une chute de ton (Sade est à l'aise dans sa maçonnerie de formes), qui rend sensible la rupture entre la cruauté des situations précédentes et « l'exposé des systèmes », Là, (Sade est-il absent ?), nous devons nous contenter de subir le déroulé des affirmations. A la longue, elles greffent une nouvelle angoisse, infiniment plus sourde et sauvage que l'érotique. Et c'est *la largesse du dérobé* qui authentifie la Dogmatique sadiste : donne-toi à qui le désire, prends qui tu veux.

RENÉ DE SOLIER.

LE PHILOSOPHE EN PRISON
OU
L'AGENT PROVOCATEUR

Tous les fragments de Sade cités dans cette étude sont extraits de *La Philosophie dans le Boudoir ou les Instituteurs Libertins*, publiée en 1795 et que Guillaume Apollinaire considère comme l'*opus sadicum* par excellence. Sorte de traité théorique du sadisme, les principes philosophiques et politiques qui charpentent l'œuvre entier du Marquis y sont exposés avec assez de précision, pour qu'il soit permis d'y rechercher une signification possible du fait Sade.

Il s'agit, en fait — et c'est la trame du récit, de pervertir totalement « une jeune fille vierge et plus belle que l'Amour », Eugénie, âgée de quinze ans et que se destinent trois libertins: Mme de Saint-Ange, le Chevalier, son frère, et Dolmancé, leur maître à tous deux.

« Je veux en deux leçons, dit Mme de Saint-Ange, la rendre aussi scélérate que moi. » Arrêtons-nous un instant sur ces *deux leçons*: assurément, nous sommes ici dans un univers qui n'a aucun rapport avec le monde des réalités. Univers abstrait, théorique, composé d'épures et de schémas et dans lequel les êtres ne vivent pas mais sont posés en vue de se développer à la manière des idées. L'idéalisme de Sade, bien que la philosophie à laquelle il se réfère soit matérialiste, ne paraît faire aucun doute.

Ou bien alors, si Sade pense, dans la moindre mesure, faire agir des hommes et des femmes réelles, ces *deux leçons*, suffisantes pour atteindre le but qu'on se propose, sont l'indice d'une immense naïveté. Les rêves érotiques de Sade ne se distinguent que par leur quantité de ceux

d'un adolescent. Sa cruauté univoque et d'une lassante monotonie est du type infantile. Il piétine des ventres de femmes comme l'enfant arrache les ailes aux mouches. Ses descriptions de supplices sont les phantasmes qui assaillent les garçons de quatorze ans où tout est réglé mécaniquement pour qu'aucun obstacle réel ne vienne interrompre le déroulement du monde imaginaire. Où tout est prévu, comme au cours des aventures poursuivies par les héros favoris des journaux de la jeunesse, pour que la fin soit facilement atteinte, en dépit d'apparentes difficultés. Toutes les précautions sont prises pour que le héros puisse exercer, en sécurité, sa toute puissance. Nous sommes dans un monde fabriqué d'avance en vue d'atteindre sans effort un idéal conçu à priori.

« LE CHEVALIER. — Mais dis-moi, chère sœur, ne redoutes-tu rien des parents ? Si cette petite fille venait à jaser quand elle retournera chez elle ?

MADAME DE SAINT-ANGE. — Ne crains rien, j'ai séduit le père... il est à moi. Faut-il enfin te l'avouer ? Je me suis livrée à lui pour qu'il fermât les yeux ; il ignore mes desseins, mais il n'osera jamais les approfondir... Je le tiens. »

C'est déjà le ton de Rocambole.

Bien plus (et comme dans Rocambole ou les récits d'aventure de Jumbo), le héros, ici Dolmancé, l'instituteur libertin, possède les signes de la perfection physique : « il est grand, d'une fort belle stature, des yeux très vifs et très spirituels... il a les plus belles dents du monde... ; il est d'une élégance extrême, une jolie voix... » Il est puissant : il dirige « le glaive des lois ». En outre, il est à l'extrémité de son univers moral : « C'est le plus célèbre athée, l'homme le plus immoral... Oh ! c'est bien la corruption la plus complète et la plus entière, l'individu le plus méchant et le plus scélérat qui se puisse imaginer. » Il le faut, pour pervertir avec tant d'aisance — une aisance qui fait sourire — une jeune vertu. Il faut avouer que si Dolmancé n'est pas uniquement une vue de l'esprit (un thème), il possède d'une façon réelle quelques-uns des attributs de la toute puissance. Les portes s'ouvrent devant lui avec une facilité trop redoutable pour qu'elle ne tienne pas de la magie et, s'il n'est pas le héros inventé par une imagination enfantine, il participe au surnaturel, lui que Mme de Saint-Ange appelle « Homme divin ! ». De toute façon. Sade a besoin de faciliter l'exercice de l'activité de ses personnages. Son idéalisme, formulé ou latent, ou son primitivisme, paraît être en contradiction avec la philosophie explicitée. Et nous ne parviendrons, peut-être, à saisir le caractère équivoque de son attitude, que parce que nous aurons souligné le comportement qu'il inflige à ses héros.

En séduisant Eugénie par l'image d'un bonheur, conséquence de l'assouvissement de tous les vices, le professeur Dolmancé fonde une morale personnelle basée sur l'observation de ce qu'il appelle « les divines lois de la nature ».

« Mais cependant, mes amis (s'inquiète encore Eugénie qui vient d'accepter les raisons morales du sacrilège, de la cruauté, de l'impudeur, de la débauche et de l'inceste) n'admettez-vous pas au moins qu'il existe de certaines actions absolument révoltantes et décidément criminelles, quoique dictées par la nature ? Je veux bien convenir avec vous que cette nature, aussi singulière dans les productions qu'elle crée que variée dans les penchants qu'elle nous donne, nous porte quelquefois à des actions cruelles ; mais si, livrés à cette dépravation, nous cédions aux inspirations de cette bizarre nature au point d'attenter, je le suppose, à la vie de nos semblables, vous m'accorderez bien, au moins je l'espère, que cette action serait un crime ?

« DOLMANCÉ. — Il s'en faut bien, Eugénie, que nous puissions vous accorder une telle chose. La destruction étant une des premières lois de la nature, rien de ce qui détruit ne saurait être un crime. »

On ne saurait pousser plus loin que le sophisme le besoin maniaque de logique. Mais, élevant le débat, l'instituteur tient à montrer à son élève trop vite éblouie, en quoi la morale qu'il enseigne est nécessaire à la bonne marche d'un *état républicain,* dont les institutions doivent être fondées sur de nouvelles mœurs découlant de l'observation des lois naturelles. « Il est impossible, affirme Sade toujours logique, que le citoyen d'un Etat libre se conduise comme l'esclave d'un roi despote. » Qu'on ne s'y trompe pas. Sade fonde sa notion de liberté sur la connaissance des lois naturelles. En édifiant sa société sur de telles bases, il reste, au départ, dans les limites d'un matérialisme orthodoxe. Il n'envisage du reste pas cette société à lointaine échéance. Dans la brochure que Dolmancé fait lire à Eugénie pour son instruction : *Français, encore un effort si vous voulez être républicains,* il s'agit moins d'une utopie sociale que d'un projet de gouvernement, dans son esprit immédiatement applicable, et même dont l'application urgente s'impose si l'on veut conserver les conquêtes révolutionnaires. (Il est important de noter que Sade, interné de l'Ancien Régime et membre de la Section des Piques sous la Convention, paraît avoir composé son traité en période de crise révolutionnaire, au début de la réaction thermidorienne et peu après la mort de Robespierre, qu'il traite d'ailleurs d'« infâme » pour avoir voulu fonder la loi sur le théisme).

Français, ce serait en vain que vous vous flatteriez que l'esprit d'un clergé assermenté ne doit pas être celui d'un réfractaire : il est des vices d'état dont on ne se corrige

jamais. Avant dix ans, au moyen de la religion chrétienne, de sa superstition, de ses préjugés, vos prêtres, malgré leur pauvreté, reprendraient sur les âmes l'empire qu'ils avaient envahi, ils vous renchaîneraient à des rois parce que la puissance de ceux-ci étaya toujours celle de l'autre, et votre édifice républicain s'écroulerait, faute de bases.

Sade, on le voit, est parfaitement lucide en ce qui concerne le processus, et la faillite, d'une révolution non poursuivie jusqu'à son terme. Pour ceux qui manqueraient de confiance, il ajoute :

« Ah ! mes concitoyens, le chemin que nous avons fait depuis 89 était bien autrement difficile que celui qui nous reste à faire, et nous avons bien moins à travailler l'opinion, dans ce que je vous propose, que nous ne l'avons tourmentée en tous sens depuis l'époque du renversement de la Bastille. »

Non seulement Sade n'est pas fou, mais, encore ici, il parle comme un réaliste révolutionnaire avec lequel on pourrait le confondre. Il argumente dans le présent et pour celui-ci, et sa parole résonne étrangement semblable à celle de Jean-Paul Marat, qui s'écriait quelques années auparavant : « La patience, les prières, les bénédictions sont leurs armes, et quoi qu'on leur fasse, jamais ils ne s'abaissent à la vengeance : comment donc s'armeraient-ils contre ceux qui troublent la paix de l'Etat ? Comment repousseraient-ils par la force leurs oppresseurs ?...

« A tant de dispositions contraires à celles d'un bon citoyen, qu'on ajoute l'ordre positif d'obéir aux puissances supérieures, bonnes ou mauvaises, comme étant établies de Dieu. Aussi les princes ont-ils toujours fait intervenir l'évangile pour établir leur empire et donner à leur autorité un caractère sacré » (1).

En pleine Révolution, et quand la France lutte contre l'Europe entière, Sade répond : « Français, je vous le répète, l'Europe attend de vous d'être à la fois délivrée du Sceptre et de l'encensoir. Songez qu'il vous est impossible de l'affranchir de la tyrannie royale sans lui faire briser en même temps les freins de la superstition religieuse. » Mais alors, ajoute Sade dont le souci est de protéger l'état républicain de ses ennemis :

« Nous ne devons certainement pas douter que tout ce qui s'appelle crime moraux, c'est-à-dire toutes les actions de l'espèce de celles que nous venons de citer (il s'agit notamment de la prostitution, de l'adultère, du viol, de l'inceste et de la sodomie) ne soient parfaitement indifférentes dans un gouvernement dont le seul devoir consiste à conserver, par tel moyen que ce puisse être, la forme essentielle à son maintien : voilà l'unique morale d'un gouvernement républicain.

---

(1) J. P. Marat: *Les Chaînes de l'Esclavage* (1774).

Or, puisqu'il est toujours contrarié par les despotes qui l'environnent, on ne saurait imaginer raisonnablement que ces moyens conservateurs puissent être des *moyens moraux*, car il ne se conservera que par la guerre, et rien n'est moins moral que la guerre. »

Ici, le sophisme éclate. On voit trop combien Sade a besoin de protéger à tout prix l'existence des « crimes moraux » en raison desquels il bâtit son gouvernement. Sa manie logicienne de justification le conduit à amener jusqu'à l'absurde une certaine vérité pratique, que Marat déformait déjà dans le feu de sa polémique passionnée. Sade raisonne, et quand il nous glace, c'est qu'il est lui-même glacé.

Ses prémisses sont loin d'être absurdes. Son athéisme est celui d'un philosophe. Il rappelle une thèse solide avec une puissance d'argumentation certaine.

Qu'un philosophe simple instruise ces nouveaux élèves des sublimités incompréhensibles de la nature, qu'il leur prouve que la connaissance d'un Dieu, souvent très dangereuse aux hommes, ne servit jamais à leur bonheur, et qu'ils ne seront pas plus heureux en admettant comme cause de ce qu'ils ne comprennent pas quelque chose qu'ils comprennent encore moins : qu'il est bien moins essentiel d'entendre la nature que d'en jouir et d'en respecter les lois ; que ces lois sont aussi sages que simples ; qu'elles sont écrites dans le cœur de tous les hommes, et qu'il ne faut qu'interroger ce cœur pour en démêler l'impulsion. S'ils veulent absolument que vous leur parliez d'un créateur, répondez que, les choses ayant toujours été ce qu'elles sont, n'ayant jamais eu de commencement et ne devant jamais avoir de fin, il devient aussi inutile qu'impossible à l'homme de pouvoir remonter à une origine imaginaire, qui n'expliquerait rien et n'avancerait à rien. Dites-leur qu'il est impossible aux hommes d'avoir des idées vraies d'un être qui n'agit sur aucun de nos sens. Toutes nos idées sont des représentations des objets qui nous frappent ; qu'est-ce qui peut nous représenter l'idée d'un dieu, qui est évidemment une idée sans objet ? Une telle idée, leur ajouterez-vous, n'est-elle pas aussi impossible que des effets sans cause ? Une idée sans prototype, est-elle autre chose qu'une chimère ? Quelques docteurs, poursuivrez-vous, assurent que l'idée d'un dieu est innée, et que les hommes ont cette idée dès le ventre de leur mère. Mais cela est faux, leur ajouterez-vous ; tout principe est un jugement, tout jugement est l'effet de l'expérience, et l'expérience ne s'acquiert que par l'exercice des sens ; d'où suit que les principes religieux ne portent évidemment sur rien et ne sont point innés. Comment, poursuivrez-vous, a-t-on pu persuader à des êtres raisonnables que la chose la plus difficile à comprendre était la plus essentielle pour eux ; c'est qu'on les a grandement effrayés ; c'est que, quand on a peur, on cesse de raisonner ; c'est qu'on leur a surtout recommandé de se défier de leur raison, et que, quand la cervelle est troublée, on croit tout et n'examine rien. L'ignorance et la peur, leur direz-vous encore, voilà les deux bases de toutes les religions.

L'incertitude où l'homme se trouve, par rapport à son Dieu, est précisément le motif qui l'attache à sa religion. L'homme a peur dans les ténèbres, tant au physique qu'au moral ; la peur devient habituelle en lui et se change en besoin : il croirait qu'il lui manquerait quelque chose s'il n'avait plus rien à espérer ou à craindre.

N'était un petit couplet naturiste (très dix-huitième...). on ne voit guère ce que le matérialisme moderne pourrait changer à ce raccourci saisissant, et parfois magnifique. Certes, il n'est rien de bien neuf, dans ces belles sentences, qui n'étaient même plus très audacieuses en 1795, après Diderot et d'Holbach. Sade est l'enfant du siècle des lumières. Toutefois sa pensée reste traversée d'illuminations; certaines de ses formules ne sont pas usées: « A mesure que l'on s'est éclairé, on a senti que le mouvement étant inhérent à la matière, l'agent nécessaire à imprimer ce mouvement devenait un être illusoire, et que tout ce qui existait devant être en mouvement par essence, le moteur était inutile. » Il paraît même avoir pressenti la théorie marxiste de la valeur-travail: « L'ouvrier n'estime son ouvrage qu'à raison du travail qu'il emploie à le créer. » En tout cas, la philosophie enseignée comme devant conduire au bonheur est certaine. Elle est celle même de la connaissance moderne.

Les bases de la connaissance une fois posées, quelles sont les conséquences à en tirer pour un gouvernement républicain ? En d'autres termes, quels sont les meilleurs moyens de gouverner des hommes libres, pour les rendre heureux ? Sade développe ses conclusions avec une rapidité, une logique et un a-priorisme naïf, effrayants. Car il faut, pour que ses rêves prennent corps (pour qu'ils prennent, si l'on peut dire: un corps social) que la notion de crime disparaisse.

« ... Une foule de petites erreurs, de petits délits sociaux, considérés comme très essentiels sous le gouvernement des rois, qui devaient exiger d'autant plus qu'ils avaient plus besoin d'imposer des freins pour se rendre respectables et inabordables à leurs sujets, vont devenir nuls ici ; d'autres forfaits, connus sous les noms de régicide et de sacrilège, sous un gouvernement qui ne connaît plus ni rois, ni religion, doivent s'anéantir de même, dans un Etat républicain. En accordant la liberté de conscience et celle de la presse, songez, citoyens, qu'à bien peu de choses près on doit accorder celle d'agir, et qu'*excepté ce qui choque directement les bases du gouvernement* (2) il vous reste on ne saurait moins de crimes à punir, parce que, dans le fait, il est fort peu d'actions cri-

(2) C'est nous qui soulignons, pour nous en souvenir quand il faudra conclure. Notons seulement ici que l'opportunisme politique de Sade ne paraît guère douteux (cf. ses lettres d'une extrême platitude adressées en 1799 au représentant Goupilleau de Montaigu).

minelles dans une société dont la liberté et l'égalité font les bases, et qu'à bien peser et bien examiner les choses il n'y a vraiment de criminel que ce que réprouve la loi ; car la nature nous dictant également des vices et des vertus, en raison de notre organisation, ou, plus philosophiquement encore, en raison du besoin qu'elle a de l'un ou de l'autre, ce qu'elle vous inspire deviendrait une mesure très certaine pour régler avec précision ce qui est mal.

Une fois de plus, les rêts se tendent au-dessus de nous, d'une logique imperturbable et glacée dans laquelle Sade s'emprisonne.

Quelles seraient donc les actions réputées criminelles et qui devraient être punies ? Sade distingue les devoirs de l'homme envers l'Etre suprême « que sa conscience ou sa crédulité lui imposent », les devoirs « qu'il est obligé de remplir avec ses frères » et « ceux qui n'ont de relation qu'avec lui ».

Les premiers, les devoirs envers Dieu, n'existent plus. Disparaissent donc « tous les délits religieux, tous ceux connus sous les noms vagues et infinis d'impiété, de sacrilège, de blasphème, d'athéïsme, etc. ». Le code laïque moderne réalise sur ce point les désirs de Sade.

En ce qui concerne les devoirs envers les autres hommes, Sade remarque d'abord qu'« il ne s'agit pas d'aimer ses semblables comme soi-même, puisque cela est contre les lois de la nature et que son seul organe doit diriger toute notre vie; il n'est question que d'aimer nos semblables comme des amis que la nature nous donne, et avec lesquels nous devons vivre d'autant mieux dans un Etat républicain que la disparition des distances doit nécessairement resserrer les liens. » Nous remplirons donc ces devoirs, individuellement, avec le degré d'énergie que la nature nous donne, mais sans pour cela blâmer et surtout sans punir ceux qui, « plus froids et plus atrabilaires n'éprouvent pas dans ces liens, néanmoins si touchants, toutes les douceurs que d'autres y rencontrent: car, on en conviendra, ce serait ici une absurdité palpable que de vouloir prescrire des lois universelles. » Les lois doivent être en si petit nombre, et si douces, que tous les hommes, de quelque caractère qu'ils soient, puissent facilement s'y plier. « Il est démontré qu'il y a telle vertu dont la pratique est impossible à certains hommes, comme il y a tel remède qui ne saurait convenir à tel tempérament. Or, quel sera le comble de votre injustice, si vous frappez de la loi, celui auquel il est impossible de se plier à la loi. »

On n'insistera pas sur l'odeur inquiétante, un peu douceâtre, de la sensibilité de Sade quand elle apparaît au milieu de ses raisonnements: c'est celle de l'époque. Nous

verrons plus loin qu'il ne craint pas d'édicter les règlements les plus féroces quand il s'agira de faire respecter certaines exigences de la nature. Mais déjà, nous pressentons que celui envers lequel il faut se garder d'être injuste, c'est celui, fût-il unique, dont les tendances s'opposent à la communauté sociale. Poursuivons:

La calomnie ? Ou elle porte sur un homme véritablement pervers ou sur un homme vertueux. Dans le premier cas, le malfaiteur sera mieux connu. Dans le second, il y aura tout profit pour la République « car cet homme vertueux et sensible, piqué de l'injustice qu'il vient d'éprouver, s'appliquera à faire mieux encore... Que l'on se garde donc bien de prononcer aucune peine contre la calomnie; considérons-la sous le double rapport d'un fanal et d'un stimulant, et, dans tous les cas, comme quelque chose de très utile. »

Le vol. Sade, qui se méfie, se garde d'attaquer « le serment du respect des propriétés que vient de prononcer la nation ». De quel droit cependant, observe-t-il, le non possédant s'enchaînera sous un pacte qui ne protège que celui qui a tout ? Il est impossible qu'un serment puisse lier celui qui n'a aucun intérêt à son maintien, car « il ne serait plus alors le pacte d'un peuple libre il serait l'arme du fort sur le faible, contre lequel celui-ci devrait se révolter sans cesse ». Le pacte social crée « une barbare inégalité » en protégeant la propriété. Il est injuste. « N'aggravez pas votre injustice, réclame Sade, en punissant par surcroît celui qui n'a rien, parce qu'il a dérobé quelque chose à celui qui a tout. Il y a une cruauté horrible à punir les voleurs. »

Sade s'arrête ensuite plus longuement aux crimes moraux qui naissent du libertinage. Il observe au préalable que l'état immoral de l'homme est un « état de mouvement perpétuel qui le rapproche de l'insurrection nécessaire, dans lequel il faut que le républicain tienne toujours le gouvernement dont il est membre ». L'immoralité des individus est donc nécessaire à la République; l'impudeur étant du reste naturelle, « s'il y avait du crime à quelque chose, ce serait plutôt à résister aux penchants qu'elle nous inspire ». Le devoir du gouvernement n'est donc pas de réprimer la luxure, mais au contraire de rapprocher le citoyen des objets de luxure, de manière à ce qu'il puisse en toute liberté se livrer à ce que « ses passions lui prescrivent ». Sade, toujours logique, propose donc la généralisation de la prostitution obligatoire. « Différents emplacements, sains, vastes, proprement meublés et sûrs dans tous les points, seront érigés dans les villes; là, tous les sexes, tous les âges, toutes les créatures seront offerts... et la plus entière subordination sera la règle des individus présentés ». Et Sade, enchaîné à son propre univers, celui qu'il s'est créé, celui qu'il rêve et

dont il ne fera jamais une réalité (avec l'érotisme, antérieur au meurtre, nous entrons vraiment dans l'univers sadique), Sade répond d'avance aux objections : fiévreusement, pareil à celui qui se défend.

Jamais un acte de possession ne peut être exercé sur un être libre... ; tous les hommes sont nés libres, tous sont égaux en droits ; ne perdons jamais de vue ces principes ; il ne peut donc être jamais donné, d'après cela, de droit légitime à un sexe de s'emparer exclusivement de l'autre... Tous les hommes ont donc un droit de jouissance égal sur toutes les femmes.

Il ne peut être question pour celles-ci de se défendre, car elles commettraient ainsi un acte anti-naturel aux yeux de Sade. Il est interdit d'aller contre la nature ! On n'a jamais inventé un corset de fer plus rigide que ce *Fais ce que voudras*. Aucune censure ne saurait être un joug plus dur que cette permission obligatoire. Le sadisme consiste peut-être à détruire totalement l'objet dans le même mouvement par lequel on s'applique à le former. Il serait ainsi la forme la plus parfaite de l'absurde dont la logique a toujours été l'instrument. La contrainte la plus atroce : aucune considération d'âge, de santé, n'est susceptible d'arrêter ce législateur emprisonné dans sa loi : « Cette considération devient nulle, parce qu'il ne s'agit nullement ici de ce que peut éprouver l'objet condamné par la nature et par la loi à l'assouvissement momentané des désirs de l'autre ».

Mais Sade *veut* la justice. Il rétablira donc la balance :

« Oui, nous la rétablirons, nous le devons, sans doute ; ces femmes que nous venons d'asservir si cruellement, nous devons incontestablement les dédommager... Sexe charmant, vous serez libre ; vous jouirez comme les hommes de tous les plaisirs dont la nature vous a fait un devoir ; vous ne vous contraindrez sur aucun. »

Cette loi a d'ailleurs des conséquences heureuses pour la République :

Quels sont, je vous le demande, les dangers de cette licence ? Des enfants qui n'auront point de pères ? Eh ! qu'importe dans une république où tous les individus ne doivent avoir d'autre mère que la patrie, où tous ceux qui naissent sont tous enfants de la patrie ! ... N'imaginez pas de faire de bons républicains tant que vous isolerez dans leurs familles les enfants qui ne doivent appartenir qu'à la république... S'il y a le plus grand inconvénient à laisser sucer les enfants ainsi dans leur famille des intérêts souvent bien différents de ceux de la patrie, il y a donc le plus grand avantage à les en séparer ; ne le sont-ils pas naturellement par les moyens que je propose, puisqu'en détruisant absolument tous les biens de l'hymen, il ne naît plus d'autres fruits des plaisirs

de la femme que des enfants auxquels la connaissance de leur père est absolument interdite, et avec cela les moyens de ne plus appartenir qu'à une même famille au lieu d'être, ainsi qu'ils le doivent, uniquement des enfants de la patrie.

(Ici l'emphase logique se résout en je ne sais quelle grimace. On dirait une parodie que Sade n'a jamais eu l'idée d'entreprendre). L'adultère ? Ce qui précède nous dispense de même l'examiner. L'inceste ? « il étend les liens de la famille et rend par conséquent plus actif l'amour des citoyens pour la patrie ». Le viol ? « si rare et si difficile à prouver (il) fait moins de tort au prochain que le vol puisque celui-ci envahit la propriété, que l'autre se contente de détériorer ». La sodomie ? « Peut-on oser condamner un malheureux individu dont tout le crime est de ne pas avoir les mêmes goûts que vous ? » Le penchant de la sodomie, dit encore Sade, est le résultat de l'organisation et nous ne contribuons pour rien à cette organisation.

(Non, il ne faut pas croire — et nous ne croyons pas, malgré les apparences, que Sade exerce le moins du monde son humour. Nous ne croyons pas à l'humour de Sade, fût-il noir).

Il en arrive au meurtre. Laissons-le s'expliquer librement.

Nous allons sans doute humilier ici l'orgueil de l'homme en le rabaissant au rang de toutes les autres productions de la nature, mais le philosophe ne caresse point les petites vanités humaines ; toujours ardent à poursuivre la vérité, il la démêle sous les sots préjugés de l'amour-propre, l'atteint, la développe hardiment à la terre étonnée.

Qu'est-ce que l'homme, et quelle différence y a t-il entre lui et les autres animaux de la terre ? Aucune, assurément. Fortuitement placé, comme eux, sur ce globe, il est né comme eux, il se propage, croît et décroît comme eux ; il arrive comme eux à la vieillesse et tombe comme eux dans le néant après le terme que la nature assigne à chaque espèce d'animaux en raison de la construction de ces organes. Si les rapprochements sont tellement exacts qu'il devienne absolument impossible à l'œil examinateur du philosophe d'apercevoir aucune dissemblance, il y aura donc alors tout autant de mal à tuer un animal qu'un homme, ou tout aussi peu à l'un qu'à l'autre, et dans les préjugés de notre orgueil se trouvera seulement la distance ; mais rien n'est malheureusement absurde comme les préjugés de l'orgueil.

Pressons néanmoins la question. Vous ne pouvez disconvenir qu'il ne soit égal de détruire un homme ou une bête ; mais la destruction de tout animal qui a vie n'est-elle pas décidément un mal, comme le croyaient les pythagoriciens et comme le croient encore quelques habitants des bords du Gange ? Avant que de répondre à ceci, rappelons d'abord aux lecteurs que nous n'examinons la question que relative-

ment à la nature ; nous l'envisagerons ensuite par rapport aux hommes.

Or, je demande de quels prix peuvent être à la nature les individus qui ne lui coûtent ni la moindre peine, ni le moindre soin ? L'ouvrier n'estime son ouvrage qu'à raison du travail qu'il emploie à le créer. Or, l'homme coûte-t-il à la nature ? Et en supposant qu'il lui coûte, lui coûte-t-il plus qu'un singe ou qu'un éléphant ? Je vais plus loin : quelles sont les matières régénératrices de la nature ? De quoi se composent les êtres qui viennent à la vie ? Les trois éléments qui les forment ne résultent-ils pas de la primitive destruction des autres corps ? Si tous les individus étaient éternels, ne deviendrait-il pas impossible à la nature d'en créer de nouveau ? Si l'éternité des êtres est impossible à la nature, leur destruction devient donc une de ses lois.

Or, si les destructions lui sont tellement utiles qu'elle ne puisse absolument s'en passer et si elle ne peut parvenir à ses créations sans puiser dans ces masses de destruction que lui prépare la mort, de ce moment l'idée d'anéantissement que nous attachons à la mort ne sera donc plus réelle ; il n'y aura plus d'anéantissement constaté ; ce que nous appelons la fin de l'animal qui a vie ne sera plus une fin réelle, mais une simple transmutation, dont la base est le mouvement perpétuel, véritable essence de la matière, et que tous les philosophes modernes admettent comme une de ses premières lois. La mort, d'après ces principes irréfutables, n'est donc plus qu'un changement de forme, qu'un passage imperceptible d'une existence à une autre, et voilà ce que Pythagore appelait la métempsychose.

Ces vérités, une fois admises, je me demande si l'on pourra jamais avancer que la destruction est un crime ? A dessein de conserver vos absurdes préjugés, oserez-vous me dire que la transmutation est une destruction ? Non, sans doute, car il faudrait pour cela prouver un seul instant d'inaction dans la matière, un moment de repos. Or, vous ne découvrirez jamais ce moment. De petits animaux se forment à l'instant que le grand animal a perdu le souffle, et la vie de ces petits animaux n'est qu'un des effets nécessaires et déterminés par le sommeil momentané du grand. Oserez-vous dire à présent que l'un plait mieux à la nature que l'autre ? Il faudrait prouver pour cela une chose impossible, c'est que la forme longue ou carrée est plus utile, plus agréable que la forme oblongue ou triangulaire, il faudrait prouver que, eu égard aux plans sublimes de la nature, un fainéant qui s'engraisse dans l'inaction et l'indolence est plus utile que le cheval, dont le service est si essentiel, ou que le bœuf dont le corps est si précieux qu'il n'en est aucune partie qui ne serve ! il faudrait dire que le serpent venimeux est plus nécessaire que le chien fidèle.

Or, comme tous ces systèmes sont insoutenables, il faut donc absolument consentir à admettre que l'impossibilité où nous sommes d'anéantir les ouvrages de la nature, qu'attendu la certitude que la seule chose que nous faisons en nous livrant à la destruction n'est que d'opérer une variation dans les formes, mais qui ne peut éteindre la vie, il devient alors

au-dessus des forces humaines de prouver qu'il puisse exister aucun crime dans la prétendue destruction d'une créature, de quelque âge, de quelque sexe, de quelque espèce que vous la supposiez. Conduits plus avant encore par la série de nos conséquences, qui naissent toutes les unes des autres, il faudra convenir enfin que, loin de nuire à la nature, l'action que vous commettez en variant la forme de ses différents ouvrages est avantageuse pour elle, puisque vous lui fournissez par cette action la matière première de ses reconstructions, dont le le travail lui deviendrait impraticable si vous n'anéantissiez pas.

Eh ! laissez-la faire, vous dit-on. Assurément, il faut la laisser faire, mais ce sont ses impulsions que suit l'homme quand il se livre à l'homicide ; c'est la nature qui le lui conseille, et l'homme qui détruit son semblable est à la nature ce que lui est la peste et la famine, également envoyées par sa main, laquelle se sert de tous les moyens possibles pour obtenir plus tôt cette manière de destruction, absolument essentielle à ses ouvrages. Daignons éclairer un instant notre âme du saint flambeau de la philosophie ; quelle autre voix que celle de la nature nous suggère, les haines personnelles, les vengeances, les guerres, en un mot tous ces motifs de meurtres perpétuels ? Or, si elle nous les conseille, elle en a donc besoin. Comment pouvons-nous, d'après cela, nous supposer coupables envers elle, dès que nous ne faisons que suivre ses vues ?

Mais en voilà plus qu'il n'en faut pour convaincre tout lecteur éclairé qu'il est impossible que le meurtre puisse jamais outrager la nature.

Est-il un crime en politique ? Osons avouer, au contraire, qu'il n'est malheureusement qu'un des plus grands ressorts de la politique. N'est-ce pas à force de meurtres que la France est libre aujourd'hui ? Il est inutile d'avertir ici qu'on ne parle que des meurtres occasionnés par la guerre et non des atrocités commises par les factieux et les désorganisateurs ; ceux-là, voués à l'exécration publique, n'ont besoin que d'être rappelés pour exciter à jamais l'horreur et l'indignation générales. (3) Quelle science humaine a plus besoin de se soutenir par le meurtre, qui ne tend qu'à tromper, qui n'a pour but que l'accroissement d'une nation au dépens de l'autre ? Les guerres, uniques fruits de cette barbare politique, sont-elles autre chose que les moyens dont elle se nourrit, dont elle se fortifie, dont elle s'étaie ? Et qu'est-ce que la guerre, sinon la science de détruire ? Etrange aveuglement de l'homme, qui enseigne publiquement l'art de tuer, qui récompense celui qui y réussit le mieux et qui punit celui qui, pour une cause particulière, s'est défait de son ennemi ! N'est-il pas temps de revenir sur des erreurs aussi barbares ?

Enfin, le meurtre est-il un crime contre la société ? Qui put jamais l'imaginer raisonnablement ? Ah ! qu'importe à cette nombreuse société qu'il y ait parmi elle un membre de plus ou de moins ? Ses lois, ses mœurs, ses coutumes en

(3) Prudence de Sade ! La plus imprudente qui soit, puisqu'elle l'entraîne à désavouer son système.

seront-elles viciées ? Jamais la mort d'un individu influa-t-elle sur la masse générale ? Et après la perte de la plus grande bataille, que dis-je, après l'extinction de la moitié du monde, sa totalité si l'on veut, le petit nombre d'êtres qui pourraient survivre éprouverait-il la moindre altération matérielle ? Hélas ! non. La nature entière n'en éprouverait même pas davantage, et le sot orgueil de l'homme, qui croit que tout est fait pour lui, serait bien étonné, après la destruction totale de l'espèce humaine, s'il voyait que rien ne varie dans la nature et que le cours des astres n'en est pas seulement retardé. Poursuivons.

Comment le meurtre doit-il être vu dans un Etat guerrier et républicain ?

Il serait assurément du plus grand danger ou de jeter la défaveur sur cette action, ou de la punir. La fierté du républicain demande un peu de férocité ; s'il s'amollit, si son énergie se perd, il sera bientôt subjugué. Une très singulière réflexion se présente ici, mais comme elle est vraie malgré sa hardiesse, je la dirai. Une nation qui commence à se gouverner en république ne se soutiendra qu'avec des vertus, parce que pour arriver au plus, il faut toujours débuter par le moins ; mais une nation déjà vieille et corrompue, qui, courageusement, secouera le joug de son gouvernement monarchique pour en adopter un républicain, ne se maintiendra que par beaucoup de crimes ; car elle est déjà dans le crime, et si elle voulait passer du crime à la vertu, c'est-à-dire d'un état violent dans un état doux, elle sombrerait dans une inertie dont la ruine certaine serait bientôt le résultat. Que deviendrait l'arbre que vous transplanteriez d'un terrain plein de vigueur dans une terre sablonneuse et sèche ? Toutes les idées intellectuelles sont tellement subordonnées à la physique de la nature que les comparaisons fournies par l'agriculture ne nous tromperont jamais en morale (4).

. . . .

Il est temps de se résumer... En un mot, le meurtre est une horreur, mais une horreur souvent nécessaire, jamais criminelle, essentielle à tolérer dans un Etat républicain. J'ai fait voir que l'univers entier en avait donné l'exemple ; mais faut-il le considérer comme une action faite pour être punie de mort ? Ceux qui répondront au dilemme suivant auront satisfait à la question :

Le meurtre est-il un crime ou ne l'est-il pas ?
S'il n'en est pas un, pourquoi faire des lois qui le punissent ? Et s'il en est un, par quelle barbare et stupide inconséquence le punirez-vous par un crime semblable ?

Singulier mélange d'éloquence et de froideur, d'abstractions et de vues réalistes où le sophisme monte comme l'eau souterraine pour jaillir en un problème faux qui aurait faire pâmer d'aise Protagoras. A aucun moment Sade ne

(4) Suit un long rappel des législations anciennes ou modernes dans lesquelles le meurtre est en honneur. Le thème du « bon sauvage » y est repris. Sade est bien de son temps.

songe que l'homme a une prise de conscience à exercer sur le monde, un effort à fournir pour le connaître, une lutte à engager contre les forces obscures de la nature qui sont précisément l'obstacle à sa liberté. Le thème majeur — unique, peut-être, sur lequel est axée la pensée sadienne, on l'appréhende ici dans sa nudité, qui lui confère une espèce de grandeur : l'homme est un instrument aveugle des nécessités de la nature. Non seulement il n'est rien (qu'orgueil stupide quand il veut s'en affranchir) mais il ne doit rien être, que soumission à cette déesse innombrable, immobile et féroce — le thème romantique affleure déjà... — dont les desseins sont adorables et qui puise pour sa nourriture et son plaisir dans les êtres rangés sous sa loi, comme l'Ogre Minski dans ses victimes promises aux bêtes fauves et à l'écartèlement. Le seul Dieu que Sade reconnaisse est Moloch. Devant la nature, cette monstrueuse idole, et combien vague, l'homme n'a plus aucun droit : bien entendu, pas celui de la surmonter. Il n'y a donc plus pour lui aucune connaissance possible : une fois de plus, Sade détruit totalement les principes dont il se réclame par les conséquences qu'il en tire. Passivité de l'homme, négation de l'effort, inutilité de l'action, la mystique de Sade est celle du renoncement — et l'on se demanderait pourquoi il exige des êtres composant sa République un tel *patriotisme* si l'on ne comprenait pas que ces citoyens sont en réalité une foule de fidèles chargés de monter la garde devant le Saint des Saints d'un temple au fond duquel se poursuivent de mystérieuses magies. Mais il faut un grand prêtre, seul interprète de la divinité dont il applique les décrets. Ce grand prêtre, c'est Sade. Si la Nature qu'il invoque n'est pas un dieu, le mot n'a plus ici aucune signification. La Société sadienne est une théocratie.

Aussi, ne doit-on pas s'étonner que le problème des devoirs de l'homme envers lui-même ne l'intéresse pas. Il liquide la question en quelques lignes. « Le seul délit que l'homme puisse commettre en ce genre est le suicide. Je ne m'amuserais point à prouver l'imbécillité des gens qui érigent cette action en crime ».

•

Il y a tout lieu de croire que Sade est sincère quand il affirme son besoin de justice et son amour de la liberté ; de même, on a l'impression qu'il possède un sentiment vrai des conditions de la connaissance ; sa lucidité et jusqu'à son génie visionnaire à certains égards, sont incontestables. A aucun moment il ne joue l'espèce de jeu horrible que ses héros ont toute l'apparence de jouer (mais qu'ils ne jouent pas davantage...) Sa logique est celle d'un maniaque,

non pas celle d'un démon: il se tient à l'intérieur de sa propre pensée. Il s'engage dans ce qu'il profère, plutôt que d'en jouir. Sa pensée réunit les conditions nécessaires à nous convaincre — surtout quand il est bon écrivain, ce qui lui arrive assez souvent. Mais il ne parle pour personne autre que lui. Il ne s'adresse qu'à son propre rêve. Il est à l'intérieur d'un monde à priori, clos, dans lequel il est justifié, quoi qu'il arrive. Il est l'idée fixe: je veux dire l'orgueil.

Il ne s'est jamais détourné de son but: tous les arguments qu'il entasse et les raisons qu'il se donne ne servent qu'à justifier le bien fondé d'une tentative sadique. Sa république n'aurait aucune raison d'être s'il ne fallait pas pervertir Eugénie. Mais inversement: montrer qu'on peut pervertir facilement une vierge en éteignant en elle, sans la moindre difficulté, tous les sentiments moraux, revient à démontrer, selon l'optique sadienne, qu'il est aisé de quitter les chemins de l'erreur. « Il est bien sûr que je n'épargnerai rien pour la pervertir, dit Mme de Saint-Ange, pour dégrader, pour culbuter en elle tous les faux principes de morale dont on aurait déjà pu l'étourdir. » La pensée est explicite: il y a identité, dans l'esprit de Sade, entre la perversion et la vérité. Ce n'est pas par amour de la perversion que les libertins instruisent Eugénie de la nécessité de suivre les lois naturelles, mais par amour de la vérité, que ces lois représentent, qu'ils la pervertissent. La vertu est haïssable parce qu'elle est le mensonge. La puissance de la vérité est telle, selon Sade (et n'est-elle pas la Déesse Nature, la Grande Mère ?) que rien ne saurait lui résister et qu'elle triomphe sans peine « des égarements des fausses définitions », c'est-à-dire du cœur, que Sade oppose ainsi aux passions.

DOLMANCÉ. — Mais le cœur se trompe parce qu'il n'est jamais que l'expression des faux calculs de l'esprit ; mûrissez celui-ci, l'autre cèdera bientôt ; toujours de fausses définitions nous égarent lorsque nous voulons raisonner ; je ne sais ce que c'est que le cœur, moi ; je n'appelle ainsi que les faiblesses de l'esprit... Encore une fois, Eugénie, que cette perfide sensibilité ne vous abuse pas ; elle n'est, soyez en bien sûre, que la faiblesse de l'âme ; on ne pleure que parce que l'on craint, et voilà pourquoi les rois sont des tyrans.

Rejetez, détestez donc les perfides conseils du chevalier ; en vous disant d'ouvrir votre cœur à tous les maux imaginaires de l'infortune, il cherche à vous composer une somme de peines qui, n'étant pas les vôtres, vous déchireraient bientôt en pure perte. Ah ! croyez, Eugénie, croyez que les plaisirs qui naissent de l'apathie valent bien ceux que la sensibilité nous donne... Les jouissances permises, en un mot, peuvent-elles donc se comparer aux jouissances qui réunissent à des attraits bien plus piquants ceux inappréciables de la rupture des freins sociaux et du renversement de toutes les lois ?

EUGÉNIE. — Tu triomphes, Dolmancé, tu l'emportes ! Les discours du chevalier n'ont fait qu'effleurer mon âme, les tiens la séduisent et l'entraînent ! Ah, croyez-moi, chevalier, adressez-vous plutôt aux passions qu'aux vertus quand vous voudrez persuader une femme.

La rupture des freins sociaux et le renversement de toutes les lois... Et quel autre désir le poigne ? Nous devons retenir l'aveu de ce législateur appliqué, qui n'a retenu dans son code pénal que les articles réprimant « ce qui choque directement les bases du gouvernement ». Autant dire que *son* État ne sera pas une société, que non seulement il n'est pas fait en vue de l'homme, mais encore que celui-ci en est absent. Autant dire que le monde de Sade est absent, lui aussi, et que sa pensée n'est cohérente que si nous acquiesçons à cette absence impossible. Nous touchons ici à la contradiction absolue contenue dans la pensée de Sade, qui l'empêche à tout jamais d'accéder à cette vérité qu'il poursuit cependant de toutes ses forces. Car — et c'est là le supplice qui lui est réservé, à lui — il ne saurait nous convaincre un seul instant. Sa parole est fausse, fausse comme une grimace, comme une douleur, comme un vertige. Il n'est pas étonnant que ses héros acceptent si aisément de vivre dans le monde invivable qu'il leur construit et que la jeune Eugénie se jette dans les bras de Dolmancé après avoir seulement écouté un cours (un peu ennuyeux) de philosophie sociale, qu'une froide théorie d'arguments éveille en elle les passions. C'est que Sade voudrait qu'il en fût ainsi. Mais il n'en est rien.

Au bout du périple, après que nous avons parcouru le domaine de l'Enfer humain, en vue de l'abolir, que reste-t-il ? Rien, sinon les mêmes murailles de fer qui se referment sur nous. Rien, pas même la satisfaction de nous croire lavés de fautes qui n'en seraient pas, pas même le soulagement d'éloigner de notre esprit l'idée de crimes que nous ne pourrions pas commettre. Sade *aurait pu* aider à décharger l'homme d'une partie de son angoisse. Ah ! que nous lui en voulons de ne l'avoir pas fait ! Il a détruit, pour rien, les morales traditionnelles et l'échelle la plus plausible des valeurs humaines. Pour rien, car il détruit en même temps la société qu'il destinait à les remplacer et même les principes dont il se réclame. Il les détruit de la façon la plus simple. En se bornant à rester dans l'abstrait et à déduire les conséquences extrêmes (extrêmement logiques) des prémisses, il contraint ces derniers à être ce qu'ils ne sont pas, car il ne les a choisis que pour en tirer les conclusions dont il avait besoin, en oubliant qu'entre les uns et les autres, certaines choses vivantes... Comment pourrions-nous nous croire libérés, puisque nous ne sommes pas là ? Aussi ne nous ôte-t-il ni notre angoisse, ni notre dégoût; il les élève, au contraire, au carré, en orga-

nisant systématiquement, une impossibilité absolue à le suivre et à sortir du monde préfabriqué, dans lequel il s'est enfermé, avec tous les adolescents que le rêve *tord sur leurs oreillers*. Nous n'avions pas besoin de lui pour être torturés par la contradiction des rêves de cruauté. Reconnaissons seulement qu'il a été le premier — et avec peut-être Lautréamont, le seul à oser la prendre en charge.

Ces rêves, cependant, il les schématise en république. Les circonstances historiques l'y ont probablement poussé. Comment ne voit-il pas (s'il ne le voit pas...) que la République totale dont il réclame la fondation urgente — et qu'il asseoit, disons-le, sur une philosophie nécessaire à l'établissement de tout régime républicain — non seulement est utopique, ce ne serait encore que demi-mal, mais qu'elle est la négation même de l'idée de république, qu'elle résume, parce que tout esprit démocratique en est absent, toutes les objections (le mot est faible) qu'on peut adresser à la république, qu'elle en syncrétise paradoxalement toutes les tares possibles, qu'elle présente, qu'elle nécessite toutes les horreurs et les absurdités dont les pires ennemis de la République ont jamais essayé de la souiller. Régime policier de délation, de perpétuel désordre et de violence, de négation totale des droits de la personne, régime d'asservissement qui rappelle les Empires obscurs que gouvernaient des idoles (5), régime de la plus extraordinaire licence des mœurs, où la première institution nationale est la prostitution obligatoire, jamais les plus farouches contempteurs de « l'Ecole sans Dieu » n'ont osé accabler la République d'autant d'opprobes que ce révolutionnaire apparemment convaincu, n'en ont dressé plus hideuse caricature. On reste confondu devant un tel non-sens, à cause de la lucidité dont le Marquis fait preuve si souvent. Dès qu'on se place en dehors de l'univers sadien, tout se passe comme si l'auteur de *La Philosophie dans le Boudoir* avait cherché la preuve par l'absurde de la malfaisance de l'athéïsme et de l'impossibilité d'un gouvernement républicain. Si Sade a pu s'évader de son rêve, s'il est capable d'un regard objectif et s'il n'est pas inéluctablement enfermé dans son à-priorisme, il est impossible de le considérer autrement que comme une espèce d'agent provocateur.

Mais il est bien en prison. Ce rationaliste obsédé par son rêve s'est construit une cage assez solidement grillagée pour qu'il n'en puisse jamais sortir. C'est la solitude. Il peut y poursuivre à son aise la construction d'un édifice monstrueux qui le dévore et avec lequel il finira pas s'iden-

(5) Il faudrait insister sur le côté « asiatique » de Sade. L'univers dans lequel se meuvent Juliette et ses compagnons ressuscite on ne sait quelle Assyrie... On pense à l'Ecbatane de Hugo ou de Verlaine. A rapprocher de la notion romantique de l'*Orgie païenne*.

tifier. Il peut s'y dévorer lui-même dans la quête d'un idéal bizarre, je ne sais quel mélange horrible de lubricité et de connaissance, de justice et d'enfants souillés, comparable à la mort parce qu'il n'a pas de nom. Sade est à ce point incapable de sortir de lui, qu'il n'arrive pas à concevoir un humain qui ne soit pas lui. L'univers qui en résulte est d'une si écrasante monotonie qu'il est l'image la plus éloignée possible de ce qu'on appelle une société organisée. Le malheur essentiel de Sade est d'être un a-social.

> Ne naissons-nous pas tous isolés ; je dis plus, tous ennemis les uns des autres ? Tous dans un état de guerre perpétuel et réciproque ?

Aucun des tenants de l'*homo homini lupus*, qui cependant ne sont pas rares, n'a eu le courage d'affirmer aussi clairement que Sade que, dans une humanité ainsi conçue, la seule position acceptable pour l'esprit était celle de Loup. Le Loup de la Fable, celui qui mange les petits enfants (le loup, ou sa répétition : l'Ogre). Aussi l'image de l'Ogre domine-t-elle l'œuvre de Sade (6), qui par une étrange contradiction — serait-il faible à ce point ? — éprouve le besoin de forger un gouvernement imaginaire uniquement destiné à le protéger, lui le Loup.

Toute la philosophie sociale que Sade édifie, celle pour laquelle il cherche les bases les plus solides, c'est en vue de permettre à trois libertins d'abuser d'une jeune fille (ce qui est une façon de la manger...) en toute facilité. Aucune notion, nous l'avons déjà souligné, ne lui est plus étrangère que celle d'effort. Il s'agit de permettre un monde (ou plus pratiquement, un Etat) dans lequel tous les obstacles seraient levés à qui aurait besoin d'être un loup. Ou, en d'autres termes, un monde dans lequel l'homme seul parviendrait à la toute puissance par des moyens comparables à ceux de la magie. Comme un enfant, Sade renverse le monde parce que celui-ci résiste à son désir. Il ne peut pas y être tout puissant. Il y a une marge infranchissable entre la vie réelle et son rêve. C'est pourquoi il forme sans cesse de nouveaux héros, monotones comme son rêve, interchangeables, mécaniques. Hantés. Ces héros, dressés contre un univers qui ne leur fait jamais leur place, ces maniaques de la révolte, de la cruauté et de la justice, que seule comblerait une toute puissance magique, le romantisme les a enfantés en série. Le romantisme et, après lui, la foule des feuilletons. Rocambole, Fantomas.

JEAN TORTEL.

(6) Les quatre moines de *Justine*, l'Ogre de *Juliette*, etc.

POÈMES

A FERNAND LEGER

De la première couleur nue
Au quart de tour de toute forme
A l'équilibre et l'œil se régénère
Foin du granit et des aiguilles
Le mouvement délire dans le vide

L'orage forge des vacances
Au ciel pur taché de silence
Un aigle y est lié à jamais
Et sur la terre la nature
Pèse de tout son poids de terre

Multipliés à l'infini
Les feuilles rôdent sur les arbres
Les hommes rôdent sur les routes
Les chaînes se nouent et s'affalent
La femme reproduit la femme

Reproduira l'homme au carré

Mais un immense drapeau bat
Comme un miroir dans la lumière
Célébrant à la fois défaites et victoires
Dans les mains de celui qui sans trembler regarde

La coupe de son cœur sur le tranchant du temps.

A BALTHUS

Les petites misères des enfants gâtés
Vite entre les genêts salissent la verdure
Et le sable imputrescible tombe des jupes
Pour ces brutes la pluie ne fait plus sa lessive

Jamais pour les nattées déficientes la mère
Construite comme un seau n'aura de mots sévères
Mais les habillera de dentelles dorées
Au paradis gueusant elle convie leur corps

Chiffons souillés protégeant l'œuf dans la vallée
La flamme naine perd sa fleur dans son miroir
Et ce rire est la fin du rire pour toujours
Et cette source est la première et la dernière

Voir au terme d'un rêve où l'on jouait encore
Voir la tombe s'allonge et la chair prend du poids
Sur la terre et dessous on oublie les enfants
Une goutte de sang obscurcit l'univers.

A CHASTEL

Le mur de ce visage morne est perforé
D'un regard innocent qui trouble la lumière
Il y a dans la paille folle de ce nid
Un tiède petit puits de rose et de rubis

L'aurore est folle et vaine au cœur vaincu d'avance
Par une grande femme absente qui dormait
Jadis les ailes repliées les griffes jointes
Et son visage avait la précision des cimes

Mais le bonheur baroque a toute une famille
Toujours la même indéfinie et infinie
Contre la vierge fauve et contre la beauté
Et contre cette image au centre de la femme

Par une seule faille de lumière insigne
L'espoir se glisse nourriture des pirates
A la chair nue aux yeux plus vastes que la terre
Splendeur et dérision du cœur vaincu d'avance.

A RAOUL UBAC

Le doux déduit d'une main qui s'entr'ouvre
Et d'où jaillit le sang comme un lézard

Fin d'une route une mare de mousse
Au fond d'un bois planté d'épées rouillées

L'on se caresse et le lait du sommeil
Vous vient aux lèvres comme un mot d'amour

Serons-nous là l'hiver peu nous importe
Les jours les nuits fléchissent devant nous

Notre mémoire est une épave lourde
Notre avenir un balcon effondré

Nous dénudons un corps qui se respecte
Dont la dépouille est un corps habillé

Au maintien d'ombre et d'espace mêlés.

A OSCAR DOMINGUEZ

Que n'avait-on pris en consigne
Au premier instant ces lignes hésitantes
Et ce lourd déploiement de couleurs injouables

Que n'avait-on considéré
D'un œil plus juste cet espace
D'où les objets voyants d'où les objets aveugles
Ne sortaient pas

Que n'avait-on déployé fait fleurir
L'état de grâce des vivants
La prééminence des morts

Un homme ancien un homme neuf
Avides et violents
Pour passer dans la vie sans penser à la mort
Nous parlions le langage embarrassé de l'ombre

Mais sur les deux versants du monde
Nous sommes pris dans la glu des images
Le sol rougit à blanc du levant au couchant.

PAUL ELUARD.

PETITES NOTES
POUR LES
AMATEURS DE BRIDGE

A propos de morale

A ce goûter de famille, où l'on fête les quinze ans de je ne sais quelle cousine, un parent inconnu m'aborde, et me tient des propos élevés : sur l'éducation des enfants (qu'il faudrait avertir un an à l'avance, prétend-il, des projets que l'on forme à leur propos) ; sur l'immoralité qui sévit, hélas, de nos jours ; en particulier chez les garçons ; en plus particulier dans la classe de sixième ; en tout à fait particulier, dans la classe de sixième du lycée Condorcet. Moi, je tâche d'être à la hauteur. Puis nous nous séparons.

Renseignements pris, il s'agit du seul contrebandier que contienne une famille — la mienne — dans l'ensemble plutôt honnête et même, par places, délicate. Vous allez me dire qu'il ment. Pas du tout : il est simplement probable qu'il éprouve plus vivement qu'un autre, et pour cause, la nécessité de la morale.

Ainsi des écrivains. Je vois qu'on reproche couramment à tel ou tel — mettons Sartre ou Zola — l'ordure et le bain de boue, où il commence par plonger ses héros. Moi, je me sentirais plutôt inquiet de tout le poids de morale qu'il va employer à les repêcher d'aussi bas. *L'Assommoir* a certes sa grandeur ; il a aussi ses faiblesses, dont la pire est qu'il appelle déjà le pénible *Travail,* l'accablante *Fécondité.*

A l'occasion de cette petite fête, je me suis remis au bridge. Ç'a été l'occasion de faire deux ou trois remarques, plutôt inquiétantes.

●

Un langage en progrès

C'est que le langage du bridge, en passant du plafond au contrat, s'est perfectionné d'autant, peu s'en faut, qu'il avait fait du whist au plafond. Un joueur peut maintenant déclarer, en quatre ou cinq annonces, le détail de ses cartes, au point qu'il devient courant d'entendre demander un petit, ou un grand chelem.

Moi, je veux bien. Mais prenez garde que tout jeu repose d'abord sur une part d'incertitude et d'invention, d'hypothèses, bref de génie. Le jour où votre langage sera parfait, le bridge se trouvera remplacé par un calcul précis. Vous n'aurez plus qu'à mettre cartes sur table ; et j'observe déjà que le jeu du coup, sans avoir le moins du monde changé, se trouve, au contrat, plus machinal, moins amusant qu'il n'était au plafond.

(Ainsi des langues internationales. Vous vous étonnez de les voir l'une après l'autre, l'esperanto, l'ido et le reste, s'évanouir. La raison est bien simple : c'est que pas un inventeur n'a encore songé à y ménager le défaut, — erreurs, baroqueries, confusions, fausses étymologies — qui les rendraient amusantes, et les ferait durer).

L'autre remarque est plus inquiétante encore. Je ne la dirai qu'avec précaution.

●

Autre sujet d'inquiétude

Dans l'ancien bridge, le bonheur et le malheur avaient même tarif : une levée de mieux que la demande, c'était cent points de gagnés. Une levée de moins, cent de perdus.

La marque Beaulieu était déjà venue changer tout cela. Le démérite devenait plus grave, plus sensationnel, que le mérite ; cinquante seulement pour la levée inattendue, cent pour la levée manquée. Cela pouvait être l'effet de la philosophie moderne, qui est sombre.

Mais avec le contrat, la déception va bien plus loin. La levée de plus ne vaut guère que vingt ou trente, suivant le cas. Parfois rien du tout. La levée de moins, c'est tout de suite cent, deux cents ou trois cents points. Bref, le langage du jeu est parvenu à un point de perfection tel que le joueur n'est pas moins coupable — et ne doit pas être moins déçu — pour avoir trop peu attendu de son jeu que pour en avoir trop espéré. Où l'on voit qu'un langage parfait convient mieux aux punitions qu'aux récompenses.

Sans doute est-ce aussi là l'une des raisons qui nous font délaisser assez vite les langages parfaits : c'est que nous avons la faiblesse de préférer les récompenses. Et je ne donne pas cinq ans de vie au contrat.

Quant à revenir au plafond, il y a peu de chances. D'abord il y faudrait commencer par former sur le langage des idées plus justes. Puis le plafond avait bien ses faiblesses : par exemple, une demande d'*un trèfle* (américain) et un *contre* (non moins américain) qui déjà voulaient trop dire.

La dernière remarque est plus générale.

•

Curieux bavardages

Par ailleurs, le bridge-contrat (comme le plafond) m'a paru être le lieu d'une pénible mésentente. Tant que les joueurs se bornent à annoncer (sèchement) : « un trèfle — Je passe — Un sans-atout... » il n'y a rien à dire. Le malheur est qu'ils ne se retiennent guère d'ajouter, par exemple :

Je passe, pour le moment.

Je dirai modestement un carreau.

Je ne contre pas, par pure bonté d'âme.

Bridge signifie silence (ce qui n'est d'ailleurs pas vrai).

Tu as joué comme feu Bridge (ou feu Pied, ou feu Ballot, suivant le cas).

Cinq mille Anglais se sont noyés dans la Tamise (ou ving mille ou cent mille).

Il y a deux méthodes. (Il semble de règle d'ajouter après quelques instants: la bonne et la mauvaise).

Bien entendu, il arrive qu'il n'y ait là qu'une simple tricherie, analogue aux moues, grimaces ou sourires dont le joueur agrémente parfois ses déclarations. (Tout au moins en famille, parce que la famille, dans ces cas-là, a appris à ne pas se plaindre).

Mais je ne m'occupe que du cas où ces petites plaisanteries sont faites tout naïvement. Eh bien, voici alors ce qui arrive.

•

D'une horrible mésentente

C'est que le bavard (moi-même, à l'occasion) ne se tient pas de joie. Il se dit, à peu près : « Ah, ah, voilà qui n'est pas mal. Voilà qui est fin. » Il a l'impression délicieuse de s'entretenir avec soi, sans qu'il soit trop besoin de mots. Il est ineffable et pourtant il s'entend très bien. Quelle joie ! Il glisse en esprit, il survole voyelles et consonnes, mots et phrases. Ne l'arrêtez pas !

Bien. Mais l'autre joueur, qui l'entend, se dit au contraire : « Joue donc, au lieu de parler. Ne fais pas le malin. Encore avec ses mots, ses manies, son chiqué. Tu me cours. Je l'attendais, celle-là. (Ca c'est le pire. Rien ne semble plus méprisable, rien ne semble plus *phrase,* qu'une phrase qu'on attendait. »

« Et puis quoi ? » dites-vous. Moi, ça me paraît tout simplement un abîme. Comment ! Si vous disiez *puce* et que votre voisin comprît *éléphant*, *fleuve* et qu'il comprît *tête de veau*, vous crieriez à l'incompréhension ! (Bien qu'il y ait tout de même un certain rapport entre la puce et l'éléphant). Mais vous parlez chose, et il comprend mots ! Vous parlez nuances, pensée intime, sentiments délicats, et il entend voyelles et consonnes, phrases, mots. C'est pire. C'est pire que c'en est effrayant.

Je préfère ne pas insister sur ce sujet pénible.

•

Le petit goûter de famille s'est achevé sans autres incidents.

JEAN PAULHAN.

LA PLUS SIMPLE EXPRESSION

Récit

Evidemment pour Claire

1

Espèce de rôdeur qui entre et sort de moi
te mêlange à mon sang et puis te désagrège
me tient chaud m'abandonne et me laisse à mon froid
cesse un petit moment ton fatigant manège

Et vous dans la coulisse du corps étonné
qui prend congé sans cesse et sans cesse renaît
et sans cesse renoue les nœuds qu'il a dénoués
serviteurs du dedans qui n'avez pas de nom
qui lâchez reprenez et mélangez les fils
brouillez les souvenirs et les tirez au fond
vers la cargaison morte au creux de l'eau tranquille
je veux me délivrer de vos tenaces ruses
du grand sournois sommeil et des cérémonies
qu'il agence aux replis d'un repos qui m'abuse

Pour toi ma pesanteur qui m'étouffe et me serre
ralentie comme un cri qu'on n'a pas pu crier
ma loque ma souillée ma plate ma misère
ma cogneuse aux carreaux ma glisse au ras de terre

je vais te bâillonner te perdre te déjouer
t'exiler dans le noir de mes fuyants orages
à l'envers supposé de mon vrai paysage

Je veux les yeux ouverts à force de patience
conjurer ce complot que nouent mes habitants

2

Une autre vie est là comme l'eau sous la glace
à l'abri du grand gel qui pince et fait très mal
une enfant qui chantonne et se parle à voix basse
très de l'autre côté du faux ciel en cristal
tout de l'autre côté du froid faux endormeur

Belle et c'est le matin c'est sa présence pâle

3

Il faut qu'il y ait toi seulement habillée
de ton ombre à côté tu lui donnes la main
toi qui marche pieds nus dans mes cinq continents
dans ma limite et ma durée dans mes jardins
dans mon monde cerné par ses sept océans
très ressemblant au vrai dont il est la doublure
dont il reconstitue les couleurs et l'allure
(avec tout simplement un peu d'incertitude
dans la carte du ciel et dans les latitudes).

Alors je te rencontre Vendredi c'est toi
et mon monde reprend une raison d'étendre
ses forêts compliquées ses sous-marins méandres
ses bêtes en désordre au sortir de leur arche
et qui parfois ont l'air d'un petit peu comprendre

ce qu'on se dit nous deux et qu'écoutent nos ombres
sur notre île choisie pour ses plages très sages
(et l'aiguillée de fil des oiseaux de couleurs
qui cousent dans le ciel les ourlets du bonheur)

4

Le jour et la nuit nous sommes ensemble

Dans ce pays la nuit est comme un capuchon
de laine bleue mouillée quand on sort de l'école
que l'enfant d'autrefois il rentre à la maison
accroche dans l'entrée au porte-manteau noir

Nous nous parlons la nuit sans jamais nous déplaire

Belles voix d'aplomb
l'une contre l'autre
de toutes nos forces
nous nous comprenons
Je change de ton
tu changes de nuit
mais c'est encore toi
et moi confondus
Je fais quelques pas
mais sans te quitter
Je te juge aimable
Je t'écoute en moi
Je te trouve douce
tu m'écoutes en toi
et l'enfant silence
entre nos deux corps
ne perd pas de vue
notre saison grave
nos raisons d'aimer

5

C'est alors que le lit les draps pièges glissants
tandis que nous dormons (et sans cesser pourtant
de nous entretenir) se font embarcadères

La nuit lorsque je dors
mes mains vont voyager
vivre une vie dehors
et changer de trajet
caresser d'autres corps
flâneusement bouger

Je reste là sans mains
et ne peux rien saisir
Mes doigts jusqu'à demain
me privent de désir
Je me sens vide et vain
gris comme un souvenir

Et je suis bien content
quand vient le petit jour
qui me refait vivant
me rend mes dix doigts gourds
qui remuent doucement
(et savent plus d'un tour)

C'est ainsi que le songe agence ses mirages
où nous remélangeons nos passants paysages
(et nous fermons les yeux quand naissent de la mer
en marche nos statues leur pas fronce la terre)

Mais dans la fable même agitant notre envers
c'est toi que je retrouve et dont je m'émerveille

6

Exacte préservée fidèle à ton éclat
lampe nue mon regard témoigne ta lumière

Ce que je t'ai donné m'apprend ce que je suis
et rend à ma parole son pouvoir précis

7

Très taciturne malheur
très muette méchanceté
Rancune serrant les dents
Absence très repliée
Interminable silence
Délices de la furie

Couteaux crus de l'amertume
Cri coupable la colère
Amer trop plein de misère
Cataractes retenues
Petite mort chaque jour
Trousseaux de clefs qui se rouillent

La parole qui dénoue
qui a raison du temps
des années de la mémoire
raison de la raison

de l'homme pour qui
on ne pouvait rien

et que voilà réduit
à sa plus simple expression

8

Les années en chemin font beaucoup d'embarras
un grand méli-mélo de chagrins et de chances
des gens entrent et sortent on ne les revoit pas
d'autres on les découvre à travers leur absence

On ne s'y reconnaît plus dans cet écheveau
dans ce brouillamini dans cet embouteillage
dans ce grand mélangé de froid noir et bon chaud
dans les cartes brouillées que le temps nous ménage

C'est à perdre la tête arracher ses cheveux
se faire de la bile être en mauvaise passe
se vouer à tous les saints ou passer aux aveux
Mais la voix est une eau captive sous la glace

Seul un mot quelquefois peut passer au travers
un mot tout simplement qui te va comme un gant
un mot lettre-à-la-poste un vrai mot cœur-ouvert
un mot qui vient du clair et qui retourne au vent

Une parole juste à n'en jamais finir
suffit à t'éveiller à l'autre bout du monde
mon petit feu d'hiver ma tulipe à sourires
ma dormeuse et pourtant la seule qui réponde

Dieu s'arrête un moment de surveiller ses folles
au Central des soucis où leurs mains remélangent
les fils et les fiches pour couper la parole
à peine commencé le mot que souffle un ange

Ma voix toute empêtrée dans les caves du corps
qui vient à moi toujours au travers de moi-même
toute nouée dans ma peau ma carcasse et l'effort
que fait pour s'échapper cet autre que j'enferme

ma voix qui me fuyait et m'habitait à peine
cet écho que j'étais qui me blessait pourtant
qui ne me laissait pas reprendre mon haleine
devient une façon de lent tapis volant

Voix durable la voix qui sonne elle s'est tue
légère et qui n'a chaud que de sa vérité
qui te trouve et te quitte et n'est jamais perdue
et qui t'attend le soir et dort à ton côté

Voix pure la voix-jour qui ne contient rien d'elle
et pas plus sa chanson que le ciel sa couleur
voix juste la voix seule et qui pourtant se mêle
aux voix de ceux qui vivent à contre-malheur

Voix simple qui ne dit que ce qu'elle aime et nomme
aussi nue qu'une main toute habillée d'air pur
qui ne se souvient plus d'être la voix d'un homme
et qui a tous les jours raison contre les murs

et qui a tous les jours raison contre la mort.

CLAUDE ROY.

FACE DIURNE
FACE NOCTURNE

Maintenant que vous partez, il faut que je vous dise quelque chose.

Maintes nuits, avant de m'endormir, et particulièrement après vous avoir vue, je me suis demandé : pourquoi est-ce le jour que nous sommes si loin l'un de l'autre ? pourquoi est-ce la nuit que je me sens proche de vous, que j'ai la conviction d'être en quelque sorte entré en contact avec vous ? Je ne pense pas seulement au contact sexuel, malgré la part, la grande part qu'il joue dans mon sentiment de rapprochement avec vous. Je pense au fait qu'en de tels instants nous avions l'air de parler la même langue, une langue qui venait du plus profond de vous-même, que vous parliez sans parler, car je l'entendais à votre respiration, à votre articulation, au jeu de vos membres, à votre étreinte, à votre venue à moi. Alors, j'étais sûr de vous, d'une certitude puisée dans mon sang, ce qui est bien la seule façon d'être sûr de quelque chose. Alors, je n'avais pas peur de vous, j'avais l'impression que vous compreniez. Mais consciemment, délibérément presque, vous me tourniez le dos pour vous endormir. Le rideau tombait sur un long jour au cours duquel nous nous étions trouvés constamment ensemble, nous nous étions parlé sans nous parler, nous nous étions tenu les mains, embrassés, sans nous sentir, ni nous toucher l'un l'autre. Notre contact réel, alors, était éphémère — bref intervalle entre un lever et un baisser de rideau. Qu'est ce qui brisait donc notre union lorsque vous vous tourniez sur le côté pour vous endormir ? Je restais ensuite éveillé pendant des heures à me poser toujours cette même question. Je pensais au fond toujours à la même chose. C'était elle qui me venait en premier à l'esprit, et malgré tous mes efforts pour la dépasser,

la remplacer, elle persistait à occuper presque d'autorité le centre de mon attention. Je n'en suis pas surpris, je comprends très bien. Cela me semble la seule explication possible. Voilà pourquoi vous ne vous êtes jamais unie à moi, pourquoi malgré toutes nos incompréhensions et nos difficultés, malgré le malheur que vous m'avez apporté, malgré le fait que je savais (avec mon esprit) que nous ne pouvions aboutir à un succès en raison des différences, des fossés énormes qui nous séparaient, je sentais que je devais faire tout mon possible pour vous garder, pour développer notre liaison et en tirer quelque chose. Et c'est ceci.

Vous portez votre moi réel, en tous cas celui avec lequel je vous identifie principalement, très profondément en vous, quelque part entre l'estomac et les cuisses, dans une sorte de petite poche que le Créateur aurait spécialement conçue pour vous. Quand il s'y produit quelque chose qui l'ébranle, pendant la nuit par exemple, cela semble opérer en vous une transformation totale : vous sentez, vous pensez et vous agissez comme une personne différente de celle que vous étiez pendant le jour. Et cette personne nouvelle c'est vous, votre moi intime et non pas celui que vous étiez avant que les germes de vie ne fussent mis en branle. Parce qu'en un sens votre moi réel n'apparaît que la nuit, parce que vous ne puisez dans votre petit réservoir votre moi réel que la nuit, il semble que la nuit et le jour se règlent d'après son activité ou sa passivité. Passif, c'est le jour, actif, c'est la nuit. Presque comme si vous étiez dotée d'un cycle menstruel supplémentaire qui suivrait un rythme nuit-jour. Et ce rythme menstruel particulier a pour effet de vous donner deux personnalités, deux visages, pour ainsi dire, le diurne et le nocturne. Et il y a entre eux une séparation marquée, chacun est distinct de l'autre, différent. Celui-là est dur, froid, statique, celui-ci tiède, changeant, sensible. Jamais je n'ai vu cette division chez personne. Elle est si étrange, si irréelle, et pourtant je suis fasciné. Permettez-moi d'être franc — ne vous froissez pas — ne fût-ce que pour cette seule raison, il m'est pénible de vous laisser partir. Etrange réalité que celle que vous me donnez.

Il peut y avoir là quelque chose de symbolique. Vous voyez j'ai la mauvaise habitude de penser aux gens et aux expériences que j'ai connus, en termes d'idées, ou de schèmes mentaux. Je sens, pour ainsi dire, que l'idée l'emporte sur la chair et une fois que la personne s'est modelée sur l'idée et l'idée sur la personne, je ne suis pas disposée à perdre cette der-

nière. Vous m'oublierez sûrement, sinon sur le bateau, très vite du moins après avoir débarqué. Vous ne dépouillez pas assez souvent votre visage diurne. Mais je ne vous oublierai pas avec cette facilité. Vous avez fini par être liée à la signification la plus intime de ma vie.

Car vous m'avez apporté dans votre personne une concrétisation du conflit qui se livre en moi, et qui m'a été cause de tant de malheur, et qui est peut-être la raison de toutes mes divagations et de toutes mes poursuites. Vous m'avez apporté la double face de mon débat intérieur. Vous êtes les deux côtés, les deux visages de mon mal. Car c'est une véritable maladie, que cette incapacité de faire la paix avec le monde ou avec moi-même. Vous m'avez apporté votre visage diurne, cette face consciente du monde d'aujourd'hui, plus particulièrement en Amérique, qui me révolte, me blesse chaque fois que j'entre en contact avec elle, avec qui je ne peux faire la paix et que je hais de tout mon cœur et de toute mon âme, de toute mon âme et de tout mon cœur. Mais vous m'avez aussi apporté votre visage nocturne, qui est tiède, compréhensif, humain et que j'aime. Et vous m'avez donné ces deux visages si nettement délimités, qui ne se fondent pas l'un dans l'autre, comme il en est pour la plupart des gens qui se fondent si imperceptiblement les uns dans les autres qu'ils en deviennent presque indiscernables. Vous me les avez donnés, pour ainsi dire, sur un plateau, tous les jours, toutes les nuits, et tout cela me semblait un véritable miracle. Le soir je vous aimais car vous me donniez la lumière de mon être, le terme de toutes mes poursuites, la paix de mon cœur. Et le jour vous me donniez l'amertume et la désillusion et l'angoisse, car vous m'offriez la face vivante du monde et de l'Amérique en particulier, de l'Amérique dont je me suis enfui, qui a fait de moi un exilé permanent, un homme sans foyer et je vous haïssais, je vous haïssais.

La dispute que nous avons eue à Seine-Port n'était pas un accident, pas plus qu'elle n'était due à de petites irritations sans importance, à des malentendus mesquins. Elle symbolisa le profond conflit qui nous sépare. A la base, dans notre vie diurne, vous me haïssez profondément. Je sais que vous ne vous en rendez pas compte, c'est impossible; si vous en étiez consciente vous ne me haïriez pas autant. Et aucun problème ne se poserait. Nous nous marierions et nous serions heureux; ou bien l'un de nous partirait après avoir scalpé l'autre. En fait nous nous séparons dans

une impasse, intacts, indemnes l'un et l'autre. Bien entendu, vous êtes polie, soucieuse de mes sentiments, et chaque fois que vous avez envie de dire : « je vous hais », vous dites à la place : « Je ne vous comprends pas ». Je suis pour vous une énigme avec mes phrases ronflantes, mes humeurs changeantes, mes discours perpétuels sur des idées, mon indifférence pour toutes les choses qui « comptent ». Au cours de votre vie diurne vous haïssez tout ce qui me concerne, jusqu'aux vêtements que je porte ou la façon dont je noue ma cravate. Vous avez un autre modèle, votre Pete, qui va tous les soirs au cinéma, en intercalant un après-midi de temps en temps pour faire meilleure mesure, joue aux cartes, aux courses ou à la Bourse, gagne de l'argent en un rien de temps et le mange tout aussi vite, est un noceur fini, raconte de bonnes histoires et vous flanque des tournées. J'exagère, mais retirez la moitié de ce que je dis et vous voyez où je veux en venir. Avec une telle image au fond de l'esprit, ou sa pareille, vous êtes perdue pour moi. Vous ne pouvez pas me comprendre. Au mieux, alors, quand tout va bien, je n'existe tout simplement pas pour vous. Mais cette dispute de Seine-Port nous a mis en présence pour la première fois, nous a dressés face à face, tels que nous sommes vraiment, en ennemis : vous, la femme américaine, avec votre verve, votre allant, votre volonté — cette volonté dure et froide qui est la vôtre et qui forme sous votre peau un système mort de lignes et d'angles, une géométrie de terre à terre. Et je lutte de toutes mes forces pour maintenir en activité le principe de vie qui est en nous, la sympathie humaine qui est notre vraie patrie, toujours présente au tréfonds de nous-mêmes, tabernacle sacré, notre humanité propre. L'être humain est fondé sur Dieu et en Dieu, mais en Amérique toutes les fondations sont du concret, du béton. Du béton. C'est bien assez bon pour les gratte-ciels, et aussi pour nous, les humains. Vous voilà à Seine-Port, belle comme vous savez l'être, autant qu'un gratte-ciel new-yorkais, tout aussi solide, aussi durable, aussi époustouflante, à tel point que les Français, lorsque vous marchez au milieu d'eux, ne peuvent s'empêcher de s'arrêter pour vous admirer, avec des sentiments mêlés d'étonnement et de surprise comme ils admireraient un gratte-ciel — ils n'ont jamais rien vu qui y ressemble — vous, dis-je, existant et fonctionnant selon un principe mécanique et une loi de dynamique, comme le gratte-ciel, et non selon la loi inhérente, le divin principe de vie ; et moi, protestant de tout mon cœur, de toute mon âme contre le gratte-ciel et ce qu'il représente, luttant pour la Sainte-Croix de la vie

humaine. Tels nous étions dans notre existence quotidienne, des ennemis. Je voulais du pain et vous me donniez une pierre, je voulais Seine-Port et sa tiédeur, sa paix profondément bienfaisante, son humanité, et vous me donniez New-York, ses gratte-ciels et son inhumanité brutale. Je vous voulais tendre dans votre chair et venant vers moi de toute votre tendresse et votre conscience de femme, du fin fonds de vos organes, et vous êtes venue à moi verre dur, étincelant — et incassable. Tels nous étions donc, nous deux, au plus fort de notre combat d'apocalypse, vous représentant la face diurne du monde, moi m'efforçant de la briser. Mais sans résultat. Le verre que je vous jetai à la figure ne laissa sur vous nulle trace — il fut tout simplement dévié. Vous êtes incassable. Si j'ai bonne mémoire, après que l'émotion soulevée parmi les Français des autres tables se fut apaisée, vous avez simplement remis une nouvelle couche de maquillage et personne n'aurait deviné ce que j'avais tenté en ce 14 Juillet — peut-être une Révolution de la Face Diurne.

Cet épisode de Seine-Port cristallisa notre conflit réel. Je combats en vous la face diurne du monde. Vous combattez en moi mon opposition, car vous acceptez la face diurne, vous n'en connaissez pas d'autre.

La première fois que je vous ai rencontrée sur le bateau en allant à Paris, j'ai su que vous n'étiez pas pour moi. Je l'ai su en dépit de l'attirance physique que vous avez exercée sur moi, en dépit du sentiment d'excitation physique que vous avez produit en moi. Je l'ai su comme je sais que l'horizon américain n'est pas pour moi. Je le regarde, je l'admire, j'en suis ému même, mais d'une façon purement sensorielle. Au plus profond de moi, dans une autre part de moi-même, il ne me réchauffe réellement pas : j'en ai profondément peur, j'ai peur de le regarder trop longtemps. Je ne le sens pas avec mon sang, avec mon véritable moi intime, et j'en suis heureux. C'est comme si par là j'ai affirmé l'existence en moi d'une chose que je sais être juste. Il y a ici quelque chose qui ne va pas; c'est l'architecture. Une faute par omission s'est inconsciemment insinuée qui n'a jamais été décelée. Et elle est toujours là — mais maintenant tout a l'air d'aller, et nous voilà en présence d'une double erreur dont la seconde est la pire car c'est en elle que nous vivons et que nous sentons. C'est elle qui est la réalité. Nous sentons et nous vivons dans un type d'architecture où l'architecte a oublié Dieu, mais où nous considérons maintenant Sa présence comme allant de soi.

Je sais que vous n'aimez pas que je parle ainsi de l'Amérique. Mais j'aime l'Amérique moi aussi. Je l'aime comme je vous aime. J'aime la vie profonde et étrange qui là-bas prend place sous la surface, cette vie étrange profondément palpitante sous la surface, cette confusion faite de multiples éléments, forte, vitale, élémentaire, que je considère parfois — qui sait — comme pouvant parfois donner une signification et une promesse qu'elle n'a pas aujourd'hui. Car aujourd'hui c'est la confusion seule que je perçois ; ces bribes de nous-mêmes, ces débris d'amours, de haines, de passions, de désirs, d'espoirs, enterrés, fourrés sous les poutres des gratte-ciels, entre les pierres, dans le mortier et le béton. Parfois je m'imagine voir le dernier concierge de la dernière masse croulante d'un gratte-ciel, veillant vainement sur tous les débris, sur toutes ces choses que nous avions laissé tomber en chemin, oubliées dans notre grande hâte, dans notre terrible conviction, dans notre grande préoccupation des choses qui « comptent ». Les moins précieuses, celles-là, et les premières à partir ! En vous, aussi, profondément enterrée dans l'orbite de vos yeux, dans le réseau de vos muscles et de vos nerfs, dans les articulations qui soutiennent votre magnifique charpente, je vois la même chose — cette vie profondément enfouie, éparse, fragmentaire, inarticulée, rudimentaire. Malheureusement toutefois, comme pour tout ce qui vient d'Amérique, vous me rendez très difficile de l'atteindre, de l'aimer, de la soutenir et de l'alimenter.

Ce ne fut que dans ces instants-là, la nuit, où, comme je l'ai dit votre face diurne vous abandonnait, que je pouvais l'atteindre. Cette autre portion de vous, votre autre moi, caché à vos regards, inconnu de vous. La voix s'élevait au-dessus des eaux tranquilles de votre âme, et vous rassemblait en une étoile de lumière vivante, de vie vivante. Mais qu'ils étaient brefs ces instants ! A peine assez longs pour vous permettre d'ouvrir les yeux et de voir la lumière qui vous transfigurait.

Vous partez et ma déception est amère. Vous regrettez simplement que ça n'ait pas marché avec un homme de plus. Je souffre car j'ai échoué dans la vision que j'avais de vous, dans les espoirs que j'avais pour vous. Car j'avais voulu parvenir à votre cœur même, ébranler cette vie profondément enfouie en vous pour qu'elle se répande sur tout votre être et que vous émergiez plus tard dans toute votre beauté, Vénus resplendissante dans la nuit de votre être.

Vous partez et je suis juste où j'étais lorsque vous m'avez rencontré. Je suis dans l'esprit. Et c'est là comme vous le savez sans doute une résidence fort inconfortable : il y fait ou trop chaud ou trop froid, ou trop clair ou trop sombre, ou trop vide ou trop plein — trop de tout. Et ce que je cherchais — je veux vous le dire aussi — c'est plutôt le genre de lieu communément dénommé foyer. Je voulais un foyer où vivre. Un foyer avec une rue et un numéro que je n'aurais pas eu à chercher dans un bottin de Mars. Vous partez et il ne reste plus que moi encore une fois avec un monde d'idées mais sans une idée d'un monde.

Levez maintenant vers moi votre beau visage nocturne, en partant, faites-moi un sourire et souhaitez-moi bonne chance. Il se peut que dans ma vie je ne revois jamais son pareil.

MICHAËL FRAENKEL.

Traduit par TANETTE PRIGENT.

Ces pages de Michaël Fraenkel, sont extraites de *Day Face Night Face* (Irving Stettner. New-York).

LES VITRES

I

Une main fait le tour d'une forme oubliée.

Une vitre bat sous la pluie comme un cœur de verre où ne se voient que le soir quelques gouttes de sang.

Sur tous les cadrans de la ville l'heure est fausse.

J'ai longtemps vécu à côté de la forme familière de l'absence.

J'ai répété mon nom jusqu'à ce qu'il me devienne étranger,

Pour être sûr de reconnaître la voix qui m'appellera un jour.

J'ai vu l'ombre s'épaissir jusqu'à devenir cette lumière tranquille

Où les objets reposent comme des pierres au fond de l'eau.

Je n'ai qu'un poème toujours inachevé qui est comme une vitre brouillée à travers laquelle je ne vois rien.

Le Dimanche de chaque côté des rues désertes les pianos éclosent comme des fleurs de bois verni avec des étamines noires et blanches où butine une petite fille

Et la moindre feuille morte tournoie longtemps avant de se poser dans notre cœur.

II

C'est toujours la même épave qui revient s'amarrer au quai à minuit.

C'est toujours la même famille d'émigrants qui n'en finit pas de s'embarquer.

Chaque vague les fait gémir et pousse le navire contre leur cœur.

Les gares sont de grands coquillages où les trains font le bruit de la mer.

Quelques pages blanches me servent de livre d'heures.

Derrière les mots que je n'écris pas transparaît le blason du cœur :

Un seul oiseau sur champ d'automne.

Il y a contre mon front le froid des vitres

Où une mince buée d'images me sépare de l'espace.

III

Une main coupée derrière une vitre est tout ce qui reste du monde.

Une bulle d'ombre, une bulle de lumière montent tour à tour du fond de la mémoire.

Chaque battement du cœur se prolonge dans une chair inconnue

Et je cherche le filon de sel pur enseveli dans la profondeur des corps.

Les rêves sont les phares des continents disparus.

Les rêves sont des coquillages abandonnés au fond desquels on entend battre un cœur.

Le souvenir d'une mer ancienne qui s'est retirée depuis l'enfance.

Au dela de ma vie il y a une vitre

Où le visage d'en enfant me regarde passer.

Une vitre, un coquillage nous servent pour voyager vers l'absolu.

IV

Ce sont les coquillages d'un monde mort que nous portons à notre oreille,

Ces coquillages de cendre qui flottent dans les maisons abandonnées et qui transforment le sens des paroles familières.

L'absence est une rosée sur les corps que j'aime,

Découverts dans les chambres où la mer les avait déposés.

La sève travaille le bois des vaisseaux morts à l'ancre depuis des siècles

Dans un port où les absents regardent derrière les vitres de sel.

Quand nous partirons, toutes les araignées vont courir aux fenêtres pour tisser en hâte la toile de l'adieu

Qui ne pourra même pas retenir le plus petit nuage du ciel.

Mon Dieu, nul ne peut rien contre notre innocence,

Laisse nous dormir, les lèvres unies à notre algue la plus douce.

JEAN PEYRAT.

LES MAINS COUPÉES

— C'est un très bon exemple de l'architecture Louis XVI, dit le Conservateur. Retournez-vous et admirez surtout l'ordonnance de cette cour, avec l'ouverture équilibrée du portail couvert épaulé par ces maisons de gardiens. Emmitouflé dans une vaste pèlerine dont un pan était rejeté sur l'épaule, il désignait du menton à M... les beautés architecturales de son musée.

— De proportions réduites, mais plein de grandeur, ajouta-t-il.

Penché en avant, il escalada lestement les marches du perron de pierre, se retourna une dernière fois.

— Lorsque le portail de bois est rabattu, on a ici — en plein air pourtant — l'impression d'être dans un lieu parfaitement clos.

Après la fermeture du Musée, le garde absent, je m'amuse parfois à pousser de longs cris. Nul ne m'a jamais entendu. Tout pourrait en ce lieu se passer sans témoin, ou bien il faudrait quelqu'un niché dans cette tour de la cathédrale. Entrez, voulez-vous.

Du genou, il poussa la porte.

M... se trouva dans une entrée qui reproduisait à moindre échelle le plan carré aux pans coupés de la cour elle-même.

— Certes, ils savaient construire, murmura le Conservateur en levant le visage vers la clef de voûte d'où pendait une lanterne à faces de cristal. .

— Et quelle recherche ? Sifflez-vous ?

M... s'arrêta, étonné de cette demande.

Le Conservateur lui glissa dans l'oreille :

— Ne parlez pas.

Il leva de nouveau les yeux vers la lanterne :

— Regardez et écoutez.

Il arrondit les lèvres et poussa un léger sifflement ; là-haut, les biseaux des vitres lancèrent des éclairs colorés et, comme une cloche de cristal, la lanterne se mit à sonner doucement. Le Conservateur, immobile, la tête penchée sur le côté, écoutait cette musique. Il demeura ainsi longtemps alors que M... n'entendait plus rien. Puis, il fit un signe, poussa de nouveau une porte et, quand elle se fut refermée derrière eux, dit d'une voix normale :

— Je tremble, lorsque des familles entières entrent là, qu'elles ne brisent ce joyau. Heureusement qu'une certaine majesté du lieu les retient de piailler ainsi qu'elles le font ailleurs... Je vais vous mener dans la chapelle.

Ils traversèrent plusieurs pièces somptueusement meublées.

— Voici.

Des vitraux rouges rendaient plus profond encore le rouge du tapis.

— Elle a été pillée, dit le Conservateur, autrefois, mais ils n'ont touché ni aux vitraux ni au tapis. Cet ensemble assure sa gloire, avec la fresque.

C'était un vaste tableau, faisant face à l'autel et dont les couleurs paraissaient ternes et grises. On y voyait un homme enchaîné auquel le bourreau venait de couper la main droite, le patient se tordait de telle façon que sa tête demeurait invisible et le bourreau montrait la main dégouttante de sang au peuple dont on devinait la vague présence au bas de l'échafaud.

— C'est un chef-d'œuvre, dit le Conservateur, et quelle force dans ces muscles noués par la douleur.

Il ajouta :

— Les vraies couleurs, nul ne les connaîtra avant la destruction du monument qui les fera naître à la lumière naturelle.

Et comme M..., après avoir admiré, se penchait vers le tapis :

— Auriez-vous remarqué la tache ? Vous avez alors d'excellents yeux... Ici un ouvrier s'est accidentellement coupé la main.

Il avança un pied, la pointe tendue.

— Moi je connais l'endroit... Venez, je ne vais pas vous laisser perdre de temps, le trésor de mon musée se trouve dans cette pièce.

Autrefois, la chambre où ils entrèrent avait pu servir de sacristie, les murs en étaient simplement blanchis, le plancher nu. Elle était largement éclairée par de hautes fenêtres à verre dormant. Tout autour des murs courraient des étagères de bois blanc.

— Des MAINS ?

— Uniquement cela.

De loin, elles semblaient des gants dans lesquels on a soufflé pour leur donner aspect de vie.

Quelques-unes avec de longs crispins.

M.. fit un pas vers les rayons.

— Pas trop près, cria le Conservateur.

Des mains coupées, simplement, au poignet, ou bien un peu plus haut dans le premier tiers du radius. Toutes parfaitement propres et saines. Les moignons cicatrisés, couverts d'une mince peau qui ne semblait pas adhérer aux os et qui paraissait fine et douce comme une cuisse de fillette. Bien rangées sur les étagères.

Le Conservateur devina la pensée de M...

— C'est que j'en prends grand soin. Il y a des gens pour me demander si je n'ai pas quelque manucure spécialisée.

« Voyez, certaines, on devine *qu'elles ont été* calleuses.

« Et toutes mènent leur vie autonome. »

Certaines étaient jointes en un geste de prière, d'autres, quatre doigts enlacés, les pouces en l'air, comme croisées sur un ventre arrondi. Tout à fait au repos.

Mais elles ne conservaient pas longtemps ces poses.

Actives, ces mains !

L'une fait coulisser une bague au long de l'annulaire de sa sœur. Une main gauche est à plat immobile, pendant que la droite bat le rappel au bois sonore de l'étagère.

On en voyait parfois une qui s'élevait sur la pointe des doigts, se maintenait en équilibre, courbait au poignet son moignon de façon que celui-ci reposât bien à plat. Quelques tâtonnements, puis, d'un seul coup, les doigts quittaient leur appui et se redressaient pour s'agiter ensuite librement.

— Hein ! Ne dirait-on pas qu'elle veut chasser le sang de ses extrémités.

Parfois, l'équilibre était mauvais et la main tombait lourdement sur le dos, la paume en dessus. Elle demeurait alors aussi désarmée qu'un hanneton les pattes en l'air à se débattre furieusement. Le Conservateur s'approchait et, du menton, la retournait convenablement.

— Je suis obligé de faire cela, car il n'est pas certain que sa sœur la secourra tout de suite et, si elle demeurait ainsi, elle dépérirait de rage.

Comme M... avançait vers le fond de la pièce : « Ah ! dit-il, là-bas ce sont les mains enchaînées.

« Si elles vous aggrippent, elles ne lâchent plus prise. Il n'y a qu'un moyen de salut, accepter soi-même l'amputation. »

D'un coup d'épaule, il fit retomber le pan de sa pèlerine des plis flottants de laquelle émergèrent ses deux bras mutilés.

— Voyez ce qui m'est arrivé... Voulez-vous essayer, ajouta-t-il en poussant d'un coup de genou brutal M... vers les mains enchaînées.

J.-M.-A. PAROUTAUD.

LE RAVIN

— J'ai froid, murmura-t-elle en se rapprochant de lui. Le bord supérieur du soleil venait à peine d'apparaître au-dessus des rochers, et leurs corps complètement nus étaient couverts de rosée.

Il se souleva légèrement sur un de ses coudes pour voir celle qui reposait à côté de lui et, se souvenant du plaisir de la veille, l'attira vers lui. Plus loin, membres étroitement emmêlés, dormaient les autres.

— J'ai froid, dit-elle à nouveau. Réchauffe-moi, couche-toi sur moi.

Mais, comme il penchait son torse au-dessus d'elle, la tête de la femme retomba lourdement sur la terre dure, les yeux révulsés.

— Je ne te vois plus, souffla-t-elle.

Puis, brusquement, elle commença de crier.

Elle aspirait d'abord silencieusement une longue gorgée d'air, demeurait un instant la poitrine gonflée, les yeux grands ouverts sans regard, les pointes des seins dressées, sa plainte partait ensuite, fusée aiguë, jusqu'à bout de souffle.

Les cris se répercutaient longtemps contre les parois rocheuses étroitement closes autour de la dépression où ils se trouvaient.

Les autres s'étaient réveillées, elles s'approchèrent, silencieuses.

Peu à peu, les plaintes s'affaiblirent puis cessèrent, ses reins s'agitèrent violemment comme la veille dans sa jouissance, tout son corps se raidit.

— Elle est morte, dit l'une des femmes ; mais abritons-nous.

Le soleil semblait avoir fait un bond et déjà il n'y avait plus d'ombre qu'à l'endroit où les rochers surplombaient le sol devenu brûlant. Ils allèrent s'accroupir, là.

Un oiseau apparut dans le ciel presque blanc. Il tourna longuement à si haute altitude qu'il était presque indiscernable puis se laissa tomber vers le cadavre, mais au moment où il allait l'atteindre, il fit une brusque glissade oblique et se posa lourdement à côté de lui ; ses longues ailes brunes encore à demi déployées traînaient sur le sol pendant qu'il sautillait alternativement sur l'une et l'autre patte. De temps en temps, il avançait le cou vers le corps de la femme mais sans l'atteindre et, à chaque fois, les mandibules de son bec recourbé claquaient comme des castagnettes.

L'homme, sans sortir de l'ombre, lui jeta une pierre qui n'atteignit pas l'oiseau et alla heurter la tête du cadavre qu'elle retourna vers le sol.

L'une des femmes poussa un cri et retint la main déjà chargée d'un autre fragment de rocher.

L'oiseau continua de sauter sur place, il prit son vol en tournant et, au passage, une de ses ailes vint effleurer la retraite où ils étaient tous blottis.

Plus tard, d'autres tombèrent du ciel comme le premier. Ils ne touchaient pas plus que lui au cadavre, mais dansaient autour de lui, silencieux, ou bien s'affrontaient deux à deux, leurs maigres cous déplumés dressés, leurs becs croisés.

La chute du soleil les chassa.

On ne pouvait, sans outil, creuser une fosse dans le sol durci. Les femmes s'étaient éloignées de la morte. L'homme prit le corps sur ses épaules et le porta vers le marécage qui fermait le ravin du côté où s'abaissaient les falaises.

Là, au pied de la source qui suintait en abondance au long d'une haute faille du rocher, le sol semblait brusquement changer de nature. La roche, coupée net, faisait place à une sorte de pelouse verte veloutée, en léger contrebas. L'eau y tombait sans

bruit et disparaissait aussitôt comme si elle avait été bue par un sol assoiffé. Ce marais s'étendait trop loin pour qu'il fût possible de le franchir.

Dans les premiers jours, une des femmes en recueillant de l'eau avait glissé sur le rocher et, pour la retirer du piège, il avait fallu toute la force de l'homme. Elle était ressortie du marais les jambes et le ventre couverts d'un maillot brun verdâtre traînant à sa suite une odeur fade, douce, tenace et telle que l'homme n'avait jamais voulu connaître cette femme malgré qu'elle le provoquât sans cesse.

Le corps qu'il portait était curieusement mou pour un cadavre et chaud. L'homme sentait les jambes de la morte battre contre les siennes à chacun de ses pas et s'il trébuchait contre quelque pierre, la tête de la femme venait lui heurter la joue.

Il fit glisser son fardeau sur le sol et se tourna vers les autres :

— Est-ce que quelqu'un dit une prière ?

Nulle ne s'avança.

Il prit entre ses bras la morte dont les jambes se plièrent brusquement comme si elle allait se débattre; puis d'un élan la projeta loin de lui. Elle tomba dans le marais avec un bruit doux. La tête fut engloutie la première avec les bras, le ventre et les jambes ouvertes demeurèrent visibles un court moment et sombrèrent à leur tour. L'herbe, avec le bruit d'une langue qui claque, réapparut drue et verte à la place où avait été le corps.

Aucune ne vint près de lui cette nuit-là ; il n'alla pas non plus vers elles et dormit pelotonné sur lui-même à quelques pas de leur groupe chuchotant. Cependant, au matin, l'une des femmes vint l'éveiller.

Là-bas, sur le marécage, le cadavre avait réapparu. Il en émergeait à mi-corps, extraordinairement raide, les bras verticaux, la tête haute, et la boue verdâtre séchée sur lui en faisait une statue de bronze oxydé.

L'homme s'avança.

On aurait dit qu'un courant invisible ou peut-être le vent jouait avec le corps : on le voyait tourner lentement sur lui-même, ou encore se balancer de droite à gauche tel un mât lesté à sa base. Chaque oscillation le rapprochait de la terre ferme ; en même temps, le marécage semblait peu à peu le vomir, car à présent on voyait la morte jusqu'aux genoux.

Au moment où le cadavre atteignit la rive, il se renversa vers le sol et en même temps les jambes jaillirent et si brusquement que des gouttes visqueuses sautèrent jusqu'au visage de l'homme, puis il retomba sur la terre ferme pendant que la surface molle reprenait son aspect primitif.

Quelques instants plus tard, les oiseaux revinrent tenir leur étrange conseil.

Une des femmes s'approcha d'eux sans les faire fuir, ils se contentaient de sauter lourdement de côté lorsqu'elle allait les atteindre. Les yeux de la morte, grands ouverts, brillaient blancs dans sa face noircie. La femme prit une large pierre plate mais au moment où elle allait en couvrir la figure sans vie, un des oiseaux se précipita, les ailes battantes, le bec en avant, la femme ne put reculer assez vite.

Longtemps l'oiseau s'acharna sur sa victime. Il la couvrait tout entière de ses ailes étendues et frémissantes comme s'il l'avait cochée, mais on voyait son bec s'élever, rouge du sang qu'il déglutissait dans une ondulation rapide de son cou.

L'homme, la nuit venue, traîna le cadavre encore sanglant au marécage puis revint près des femmes. Celle qui s'était jusqu'à présent refusée rampa vers lui.

Au matin, à demi réveillé, en laissant couler sa main sur le ventre de la femme, vers la jointure des cuisses, il la sentit sans vie.

Ce fut seulement vers le soir que la seconde morte commença d'émerger lentement du marais ; comme la première, elle vint s'échouer sur le roc.

Les femmes, à présent, s'écartaient de lui. Elles lui jetaient de loin les lambeaux des animaux qui, emportés par leur course sur le plateau, tombaient du haut des falaises dans le ravin.

A chaque lever du soleil, les oiseaux revenaient pour disparaître avec la nuit.

Il semblait que chaque femme qui allait mourir le devinât. Le soir, on en voyait une se glisser auprès des cadavres, le matin suivant, elle ne se distinguait déjà plus des autres.

Depuis longtemps, l'homme avait renoncé à tenter de nouveau le refus du marécage. Les corps, côte à côte, s'alignaient sur le roc et, au plein de la chaleur, haletaient sur eux de petits lézards verts.

La dernière femme, à la nuit, les couvrit de quelques pierres, mais les oiseaux revenus les avaient balayées de leurs ailes.

La femme demeurait toute la journée collée à l'ombre étroite du rocher, à genoux. Quand l'homme la voulait approcher, elle s'enfuyait jusqu'au bord même du marécage.

Elle ne dormait pas ; si l'homme faisait un mouvement dans l'obscurité, elle criait :

— Je t'entends, porc. C'est à cause de toi qu'elles sont mortes.

Ils s'observaient constamment et, cependant, lorsqu'un nouvel animal tombait dans le ravin, celui qui en devenait maître le premier laissait à l'autre sa part.

Une nuit, il put s'approcher silencieusement et, de tout son poids, tomba sur elle.

Elle cria comme une bête puis, comme il s'écartait, repu, glissa brusquement de côté, le poussant de toute sa force. Il eut encore le temps de se cambrer pour tomber au marais debout.

La nuit était si obscure qu'il ne pouvait voir la figure qui chuchotait :

— Il ne te rendra pas, toi, tu y entres vivant.

Et comme il se débattait, essayant de s'accrocher à la boue :

— Ne t'agite pas autant, tu enfonces trop vite. Je veux au jour voir encore ta bouche au moment où elle disparaîtra.

J.-M.-A. PAROUTAUD.

MANUEL AGÜELAR
OU
LA VIE MAGIQUE

> *« Ce que vous croyez ignorer, vous vous le cachez. Vous êtes* aussi *la nuit d'un monde* clair *que parfois vous obscurcissez afin qu'il vous éclaire. »*
>
> Joë BOUSQUET.

Il est des monstres familiers comme des colombes, et dont les yeux portent le calme et l'innocence tout en surface. Ne vous y fiez tout de même pas. Comme disait le panneau publicitaire de cette baraque foraine : *Attention ; La tempête est à l'intérieur*. Ainsi, ces monstres réversibles sont bien à l'image de la poésie de Manuel Agüelar.

Elle est le fruit naturel de la terrè et de l'eau. D'une terre brûlante et ténébreuse, sauvage jusqu'à la férocité ; d'une eau lumineuse lancée à la conquête du soleil. A la limite des conjonctions terrestres, ce fruit perd conscience de sa forme pour devenir un prisme, décomposant et recomposant un univers donné selon des principes essentiellement magiques.

Magique certes, la vie que propose Agüelar est néanmoins issue d'une *realité immédiate*. Les mots et les images surgissent de l'instantané sans avoir subi au préalable l'altération du conventionnel. On peut affirmer que l'univers d'Agüelar est *spontané*. Les images qui nous le révèlent prennent racine au plus profoud de la vie psychique aussi bien que physique du poète. Cet univers tumultueux apparaît revêtu des couleurs les plus vives et s'offre à la fraternité humaine, simplement, tel un fruit, une source, un oiseau. En effet, cette poésie n'a pas d'ambitions « divines ». Elle appartient aux hommes, ne vit qu'avec eux et par eux, elle ne croit qu'à la lumière, au feu, à l'eau, aux bêtes, aux insectes, dont l'individualité se dissout dans un mouvement collectif et généreux.

S'il nous fallait trouver une affinité à la poésie d'Agüelar, il est évident que F.G. Lorca s'imposerait à notre esprit. Mais il semble qu'Agüelar a surtout été inspiré *par les mêmes choses* que Lorca plus encore que par l'œuvre de ce dernier.

Selon Agüelar lui-même, ce qui singularise le plus ces « choses », c'est la terreur, la panique qui y règnent : « *Il y a de la terreur dans un rocher, il y a aussi de la terreur dans les millions de feuilles d'un arbre...* » Agüelar met en communication ces courants de terreur, crée des « *courts-circuits* » entre les choses. Et de ces terreurs mises brusquement en opposition, il tire d'autres choses, de la joie, de la jouissance érotique, de la nostalgie, de la tristesse, du remords, ainsi que l'a pressenti Paul Nougé : « Il est temps de réaliser que nous sommes capables, aussi, d'inventer des sentiments, peut-être des sentiments fondamentaux, d'une puissance comparable à celles de l'amour et de la haine ». Parlant de ces « courts-circuits », Manuel Agüelar déclare : « *Je crois aussi que je provoque ce court-circuit en me servant involontairement de mots froids et de mots chauds, de mots sombres et de mots lumineux. Ainsi, dans l'Ode à Esteban Francès, aux mots qui font brûlant et ardent viennent s'ajouter quelques mots qui font comme de l'eau pure sur de la braise incandescente, ou comme l'engendrement dans l'acte sexuel. Dans les premiers mots, il y a la terreur panique d'un foule tumultueuse et altérée, dans les autres, il y a la terreur plus secrète de l'eau, avec toutes ses couches de plus en plus rares, toute sa lumière disposée en éventail.* »

Ce sentiment de terreur, qu'Agüelar semble placer à l'origine même de l'être, explique le caractère complexe de certains aspects de sa poésie. Avant tout dominée par les thèmes érotiques majeurs, celle-ci ne peut être parfaitement comprise si l'on n'approfondit pas certaines des plus étranges conceptions du poète : « *Les mots ont un sexe, qui n'a rien à faire avec celui de la grammaire. Les mots qui font « feu » sont masculins, les mots qui font « eau » sont féminins.* » « Les mots font l'amour », disait Breton : cela est très vrai d'Agüelar, mais d'une autre façon.

« *Un poème ne se fait pas qu'avec des mots. Je m'en aperçois vaguement depuis quelque temps. Les mots ne signifient rien s'il n'y a pas derrière eux quelque chose qui bouge, qui heurte, qui vit. Et cela, au fond, ne peut venir qu'avec le temps, car ces choses vivantes proviennent de ce qu'on vit. Cercle sans fin : Plus on vit, plus on possède de pouvoir sur les mots. Plus on possède de pouvoir sur les mots plus on vit. Je veux essayer de faire passer dans mes poèmes ce que je vis, non pas des états de « sensibilité », mais des « sensations » puissantes, qui heurteront peut-être, mais que d'autres pourront ressentir, revivre grâce à ce que j'ai écrit* », déclarait récemment Manuel Agüelar. Et ceci encore : « *Régner sur la matière, mais parce qu'on porte la totalité de celle-ci en soi, comme un oiseau foudroyé porte en lui le feu* ».

C'est presque à une sorte d' « engagement » que nous convie cette poésie, si proche par bien des côtés du lyrisme nu des primitifs. Engagement lointain de celui qui se pratique actuellement ; il ne s'agit nullement d'un appel à une vertu de la sincérité. L'engagement d'Agüelar est la somme existentielle de ses efforts devant la nécessité de vivre sa propre vie, plus une infinité d'autres dont il ne recueille qu'une apparence fugitive.

Si cette poésie se rapproche constamment des hommes, les guette, les isole en des terres agressives, joue avec eux, les irrite et les amuse, elle n'en est toutefois jamais dupe. Les miroirs aveuglants qui cherchent à saisir, ou à fixer, « sous l'angle de l'éternité » une image libérée de trop d'impuretés n'ont, ici, pas de prise. Les images s'assemblent au gré d'un ouragan ou d'une brise, sans calcul trop cohérent, elles n'essaient pas d'atteindre à un effet, il leur suffit d'avoir leur part de soleil et de nuit.

Nous manquons évidemment de « perspective » pour convoir l'œuvre de Manuel Agüelar à travers une réelle objectivité. Mais, il s'avère certain qu'elle apporte un courant nouveau, qui doit, peut-être, au Surréalisme, mais qui ne tente pas de le continuer, sinon en ce qu'il a encore de vivant. Agüelar, d'ailleurs, a bien recours à l'écriture automatique, mais qui dira la part d'une lente élaboration intérieure dans la formation des Odes à Varèse ou à Fini ?

Le seul « relief » qui puisse nous permettre une situation positive est celui-ci : la poésie de Paul Eluard suggère un monde fermé et indéfini, d'une pureté glaciale et lumineuse (hautes montagnes, atmosphère brumeuse et ténue, irradiations noyées de soleil à travers les neiges). Celle de P. J. Jouve se déploie plus bas, la neige s'efface et laisse paraître la roche noire, les hommes. Celle d'Agüelar, *toute terrestre*, cherche à englober le plus d'êtres et de choses possible.

C'est bien là le sens véritable du lyrisme.

JEAN-RENÉ LAPLAYNE.

Manuel Agüelar est né à Caracas (Venezuela), le 18 mai 1920, d'un père espagnol et d'une mère purement indienne.

La position politique de son père le mêle très jeune à une activité révolutionnaire qui devait, par la suite, donner à sa poésie toute sa violence et son lyrisme éclatant.

Jusqu'ici, Manuel Agüelar n'a publié que l'*Ode à Varèse* (1943) et les *Sept Chants* (1945). Ce furent les *Cahiers du Sud* qui, les premiers, le révélèrent au public français (n° 280 ; fronton « Surréalistes Etrangers »). Depuis, de nombreuses traductions ont été publiées à l'étranger. Signalons enfin, qu'Arpad Mezei, à qui l'on doit un remarquable ouvrage sur les Chants de Maldoror (en collaboration avec Marcel Jean, Ed. du Pavois, 1947), vient de terminer la rédaction d'un important essai sur les Odes d'Agüelar. Celui-ci paraîtra en même temps que la traduction hongroise des *Odes à Fini, Varèse et Frances*, aux Editions Index.

L'ODE A VARÈSE

à toi à toi à toi à toi
les hommes t'appelaient du haut des terrasses
couraient se jeter dans le soleil
avec l'arbre de la fureur
noué dans leurs têtes
à toi à toi à toi à toi
tous creusaient la rose magnétique de la mer
tous faisaient crépiter leurs langues
contre le soufre et la ciguë
tous disaient disaient disaient
tu ne sais rien tu ne sais rien
tu ne sais pas jouer avec la colère de la loutre
ni la désaltérer dans des rivières de colombes
déchirer les cheveux métissés par l'orage
tu ne sais rien ne sais rien ne sais rien

la terre courait dans leurs cheveux
secouant des mèches d'eau verte
leurs cris jaillissaient de leurs reins
jusqu'à leurs bouches
à toi à toi à toi à toi
qui ne sais rien qui ne sais rien
des regards fichés dans tes cuisses
comme des couteaux
à toi à toi à toi à toi
dévalant les crinières du vent
sur les gouttières pleines de souris blanches
qui ne sais qu'essorer la lumière
sur le ventre des petites juives
cerner leurs seins de charbon et de maïs brûlé
à toi à toi à toi à toi
qui ne sais rien

l'odeur des iris chauds
suintait de leurs corps frottés d'essence et d'encre
et leurs cris soulevaient la lumière
et des flots de cendre corrompue
à toi à toi à toi à toi
tous criaient contre le soleil
avec des grappes d'araignées
infusant dans leurs veines
tous couraient le long des terrasses
et les sauterelles rouges regagnaient les lagunes

tu ne sais pas tu ne sais pas
faire trembler au fond d'un verre
des rivières de fourmis
ni calciner le vent
en retournant le pan de ton manteau
tu ne sais pas tu ne sais pas
couler entre tes cuisses
une musique ovale et passionnée
tu ne sais pas tu ne sais pas
à toi à toi à toi à toi
qui ne sais rien qui ne sais rien
qui rêves adossé aux terrasses
avec des oiseaux torréfiés
suintant le long de ton cou

***

écartez-vous écartez-vous
des croix et des cartouches
rougeoient dans le soleil
écartez-vous écartez-vous
violeurs de nuit grappes de singes
avec vos dents tachées d'encre
et vos yeux gonflés d'essence
écartez-vous écartez-vous
vous affalés sur les terrasses
chancres du feu

à vous à vous à vous à vous
millions de poux dans le soleil
écartez-vous écartez-vous

à toi Varèse des insectes lumineux courent sous ta
et de grands espaces d'Indiens [peau
font étinceler des flèches
sur tes genoux
à toi à toi à toi à toi
dévalant les crinières du vent
ton chant emplit les veines
de joncs brûlés et de mouches
et de ta bouche glissent des loutres blanches
repues d'eau fraîche et de citrons
à toi Varèse inondant les lits de termites
et de fruits chauds
ensommeillant les seins des petites négresses
avec de la neige et des couteaux tranchants
à toi à toi à toi à toi
qui peux au fond d'un verre
faire trembler toute l'aurore
et faire luire le ventre des rainettes
comme des essaims de flèches
fichées au cœur de la nuit
à toi à toi à toi à toi

écume et cendre
chant creusé dans la terre
entre les ailes de cygnes
et les genoux irradiants des porteurs d'eau
Varese ton chant hérisse le soleil
de camelias et de syllabes incandescentes
et l'eau croupie erre sur leurs corps
luisante comme le mercure
ils vont ils vont ils vont ils vont
par les brèches de la fumée
se jeter dans le soleil
avec l'arbre de la fureur
noué dans leurs têtes

disant disant disant disant
à toi Varese écume et cendre
rejaillissant contre les terrasses
avec les milliers de lunes de ta chair
et les millions d'étoiles de ta langue

*
* *

à toi à toi à toi à toi
à toi Varèse ils t'abandonnent
la terre envahie de tumulte
à toi à toi à toi à toi
qui rêves adossé à l'aurore
avec des torrents d'oiseaux
scintillant le long de ton cou

NOTE SUR EDGARD VARÈSE. — Né à Paris, le compositeur Edgard Varèse réside aux Etats-Unis depuis 1916, et a adopté la nationalité américaine depuis 1926. Il vit maintenant à New-York.

Après diverses études scientifiques à l'Ecole Polytechnique, Varèse entreprit des études musicales sous la direction de Vincent d'Indy et d'Albert Roussel, puis de Widor. Protégé de Debussy et de Romain Rolland, il compose alors ses premières œuvres originales (notamment le *Symphonisher Chor*). Après s'être un moment passionné pour l'étude des Polyphonistes et avoir dirigé plusieurs grands orchestres européens (notamment l'Orchestre Symphonique de Prague), il entreprit un opéra sur le livret de l'*Œdipe et le Sphinx*, de Hugo von Hofmannstahl. Démobilisé en 1916, il fut chaleureusement accueilli aux U.S.A., où il fonda bientôt la célèbre *International Composers Guild*, destinée à répandre les œuvres des jeunes compositeurs d'avant-guerre, tels que Ruggles et Ives.

Alors se situent les premières œuvres révolutionnaires de Varèse, violemment combattues par certains, défendues avec vigueur par d'autres, dont Stokowski, Paul Rosenfeld, Paul Le Flem. Ces œuvres permettent de voir en Varèse le compositeur le plus « avancé » de notre époque, apportant dans le domaine musical une transformation qui n'a de comparable que celle effectuée dans le domaine plastique par Cubistes et Surréalistes. Les principales œuvres de Varèse sont : *Rhapsodie Romane*, *Bourgogne*, *Mehr Licht*, *Gargantua*, *Les Cycles du Nord*, *Amérique*, *Arcana* (pour grand orchestre), *Offrandes*, *Hyperprism*, *Octandre*, les *Intégrales*, *Ionisation* (pour batteries), *Equatorial*, *Densité 21,5* (pour l'inauguration de la première flûte en platine). Varèse dirige actuellement, à New-York, une nouvelle chorale, *The Greater New-York Chorus*, et travaille sur une composition pour chœur, cuivres, instruments à percussion et instruments électroniques (ondes Martenot ,etc.). Nul doute que l'œuvre de Varèse ne soit bientôt placée au rang qu'elle mérite — le premier — auprès de celles de Strawinsky, de Darius Milhaud, de Prokofieff.

Il faut noter que Henry Miller a publié un très attachant essai sur Varèse dans *The Air Conditioned Nightmare*.

C. S.

L'ODE A LÉONOR FINI

Nuit d'eau pourrie
le ventre de la mère tremble
comme une méduse

les enfants dépliaient les ronces de leurs poumons
et les emballaient soigneusement dans du vin rouge
et les emballaient avec fureur dans les flaques d'huile
[chaude
et faisaient luire leurs yeux comme de l'encre
tout en baignant leurs ventres d'eau froide et de
[camphre
en couvrant leurs fronts de terreau ardent
les enfants faisaient frire des piments rouges
et la chaleur forait dans leurs genoux
des pluies d'étoiles vert-de-grisées

ils rêvaient ils rêvaient que la nuit pouvait inonder
[de mercure
des plages accrochées aux flancs de la lumière
ruisseler bruyamment sur leurs faces altérées par la
[colère
ils rêvaient ils rêvaient que plus rien désormais
n'empêcherait leurs têtes
d'éclater comme des oranges bouillantes

ils rêvaient ils rêvaient qu'ils pourraient dans leurs [corps
ouvrir des millions de fenêtres
et des fleuves fiévreux
rumeurs de la colère
éclatants comme des chevelures défoncées à coups [de couteau
enfoncées dans leurs poitrines
parmi les ronces des poumons
bruissantes comme des sources

Ils rêvaient ils rêvaient qu'ils pourraient dans leurs [corps
faire suinter le feu
le feu qui régnait dans leurs têtes
milliards d'appels sur le rivage

et les enfants calcinaient leurs dents
et les écrasaient soigneusement sur leurs cuisses
les émiettaient avec désespoir dans du pétrole
vagues d'un même fleuve vagues d'un même espace
leurs yeux comme des puits
bourrés de loutres scintillantes
leurs fronts tigrés de rouge
ils rêvaient ils rêvaient
vagues d'un même fleuve vagues d'une même nuit
retournant à la nuit

et les enfants pillaient des chambres désertes
où tremblait l'odeur de leur sang
et leurs lèvres meurtries cherchaient dans les [ruisseaux de la poussière

l'araignée rouge de la malaria
aube naissante de leur songe
vers qui la nuit tendait la pointe noire de ses seins
ils rêvaient ils rêvaient de cacher dans leurs fronts
des oiseaux miroitants des matières ardentes
et de faire résonner sur leurs ventres
le tambour creux de la pluie

grésil étincelant écumes de feu
chantaient sous leurs paupières
embrasaient sourdement dans leurs poitrines irritées
des pièces de nickel des germes obscurs

mais toi des inondations d'aurore
voulaient rôder dans tes poumons
y vibrer comme une mouche
emprisonnée dans la main
tu rêvais tu rêvais de pénétrer leurs têtes
emplies d'oiseaux mouillés
bruyantes d'iris noirs
tu rêvais tu rêvais de pénétrer leurs songes
et d'assombrir leurs yeux
avec des poignées de sel chaud
et des poussières de mica

.. ..

et les enfants rêvaient d'élever dans leurs têtes
le gémissement plaintif des rats d'eau
et creusaient mentalement des plaies pour les [couteaux

éventraient l'eau pourrie avec des poignées de [charbon
tumulte et cécité
et mâchaient avec fureur des mèches de cheveux
et faisaient macérer leurs cuisses dans du vin rouge
et laissaient pourrir leurs cheveux dans les flaques [d'huile chaude
vagues d'un même fleuve vagues d'un même sang
cherchant à retourner jusqu'au cœur de leur sang

et la nuit lentement retournait à la nuit

MANÜEL AGUELAR.

Traduction CLAUDE SERBANNE.

NOTE SUR LÉONOR FINI. — L'œuvre de Léonor Fini est de celles qui possèdent ce caractère quasi-magique d'émettre une sorte de « rayonnement noir », d'irradiation négative annihilant chez le spectateur toute vélleité d'explication ou même simplement d'appréciation.

Léonor Fini, née de parents italiens et autrichiens à Buenos-Aires, est sans nul doute, avec Hans Bellmer, le peintre contemporain présentant le plus de richesse quant au domaine intérieur que l'œuvre révèle.

Devant cette œuvre qui met à chaque instant la critique au défi, il est bien difficile de conserver un complet sang-froid et de démêler sans à-coup les diverses significations possibles de chaque groupement de formes ou d'êtres. Cette impuissance critique provient sans doute de ce que rien dans cette œuvre par ailleurs admirable ne permet l'établissement de ce secret courant de sympathie reliant tableau et spectateur (ni d'ailleurs d'un « courant d'antipathie » dont le résultat serait à peu près le même). L'œuvre vit en son domaine propre et se refuse à nous : elle n'est pas froide ou figée, mais les êtres qui s'y dessinent ne sont point soumis au même rythme que nous, leurs actes ne répondent pas aux mêmes nécessités que les nôtres. Le destin a pour eux un autre sens. Ces êtres, nous pouvons supposer qu'ils ne sont pas plus responsables de leurs actes que nous ne le sommes de nos rêves.

Jusqu'ici, la critique a paru frappée par les rares qualités techniques de cette œuvre, et surtout par son érotsime prononcé. Mais ceci ne peut suffir à définir une œuvre d'art : l'on peut certes noter que dans les tableaux de Fini, l'homme est diminué, féminisé — presque émasculé — et les psychanalystes n'ont pas manqué d'en tirer des conclusions trop évidentes pour être entièrement fondées. Peut-être est-il plus intéressant de remarquer que dans les grandes toiles groupant plusieurs personnages féminins (des sphinges échevelées), les visages de ceux-ci répètent celui du peintre lui-même sous divers angles ; bien plus que de l'érotisme, ce dernier trait trahit le puissant désir de lutter contre l'engloutissement dans la mort en multipliant son être propre par une sorte de parthénogénèse, en créant des « moi » idéaux, exempts d'effritement, de vieillissement. D'autres caractéristiques encore, font de cette œuvre d'exception, l'une des plus frappantes de notre époque, du moins en ses meilleurs moments. Il s'agit d'un phénomène particulier, qui ne tire nullement son seul intérêt du fait que Léonor Fini est un peintre-femme.

C.S.

RACINE ENTRE DEUX LARRONS

(*A propos de la Religieuse portugaise*).

Tout livre est toujours écrit pour un lecteur idéal, qui n'est pas forcément celui auquel l'auteur a pu penser, ni même celui dont il aura peut-être marqué le nom à sa première page. Nous en dirons autant d'une lettre d'amour. Et la recherche, la découverte de ce lecteur idéal peut nous aider à mieux saisir le sens profond du livre, ou de la lettre.

Le lecteur idéal des *Lettres portugaises,* ce n'est pas seulement leur texte qui suggère Racine. Mais, dès l'abord, le mystère de leur traduction. On en discute depuis 1669 — de cela comme du reste. Une tradition s'est néanmoins fixée, double et contradictoire, qui propose à la fois le nom d'un des plus affectueux admirateurs de Racine, et celui d'un de ses pires ennemis !

*

Avocat au Parlement de Paris — où il ne semble pas s'être distingué, — précepteur poétique de la galante Mme de la Suze — et il publiera plus tard un roman contre ses précieuses bienfaitrices — auteur (chez Barbin) d'une publication hebdomadaire, *La Muse dauphine,* qui, selon la mode, commentait en vers de mirliton les événements de la semaine, Adrien-Thomas Perdou de Subligny, dont on ne se rappelle ni la date de la naissance ni celle de la mort, devint brusquement célèbre le 18 mai 1668, parce que, ce jour-là, Molière fit jouer au Palais-Royal une pièce signée de son nom et qui s'intitulait *La Folle Querelle, ou la Critique d'Andromaque*. Depuis quelques années, deux grands hommes se cherchaient noise. C'était Racine qui avait commencé, en enlevant à la troupe de Molière d'abord son

Alexandre, ensuite une comédienne, dont il avait sans doute déjà fait sa maîtresse et dont il allait faire sa vedette. Un petit homme survient, qui servira la rancune du directeur lésé. Sa comédie fut un succès. Le vaniteux le prit pour lui, en oubliant qu'il le devait 1° à la victoire d'*Andromaque*; 2° aux pièces de Molière avec quoi *La Folle Querelle* faisait spectacle; 3° au penchant que tout public a pour le scandale, comme au bruit, lancé peut--être par Racine en personne, qu'il n'était que le prête-nom de Molière lui-même. Ce bruit se répandit au point qu'il fut obligé d'en tenir compte lorsqu'il se fit imprimer. « C'est donc moi qui ai fait le crime. J'ai tâché seulement à le commettre de l'air dont M. de Molière s'y serait pris, parce que sa manière d'écrire me plaît si fort, que je voudrais toujours l'imiter si j'avais à travailler pour la scène ». Convenons que le pastiche est parfait — et Molière y ajouta sans doute le meilleur. Mais pour le fond, nul problème: Subligny seul. Au cours languissant d'une intrigue imperceptible, un jeune sot, béat, ignare, ridicule préférera manquer un mariage plutôt que de reconnaître les faiblesses d'*Andromaque*. C'est de la polémique en marionnettes, rarement habile, presque toujours massive et vulgaire. Il se peut néanmoins qu'elle ait orienté la carrière de Racine plus que les critiques n'y ont pris garde jusqu'ici. Ils soulignent que, de certaines fautes de style levées par Subligny — ce galapiat écrivait dans sa préface: « Il suffit que j'en aie compté jusqu'à près de trois cents » ! — Racine a corrigé quelques-unes. Mais l'avocat ne se contentait pas de mettre à mal des mots et des sentiments. Une des scènes de *La Folle Querelle* accuse Racine d'avoir plagié Corneille. La préface est consacrée pour un bon tiers à un parallèle entre les deux tragiques, parfaitement spécieux et le plus blessant pour Racine qui se puisse imaginer. « Il faut avouer que si M. Corneille avait eu à traiter un sujet qui était de lui-même si heureux », il n'aurait pas fait ceci, il aurait fait cela, il aurait introduit..., il aurait rendu..., il aurait conservé..., il n'aurait pas manqué... Jusqu'à cette conclusion écrasante: « Voilà ce que je crois que M. Corneille aurait fait, et peut-être qu'il aurait encore fait mieux. » Je crois pour ma part qu'une provocation aussi violente, aussi directe, et publiquement patronnée par Molière, se trouve à la source de l'inimitié désormais déclarée dont Racine accablera le vieux maître. Non seulement par les vers travestis du *Cid* dans *Les Plaideurs*, cette farce inattendue qui n'a pas encore livré son secret (et pourquoi ne serait-elle pas une double vengeance, contre Molière d'abord — facile de faire aussi bien que lui ! — et contre l'auteur de *La Folle Querelle* ?)

> *Voilà votre portier et votre secrétaire:*
> *Vous en ferez, je crois, d'excellents avocats;*
> *Ils sont fort ignorants.*

Non seulement par le sujet de *Britannicus*. Mais surtout par l'affaire des *Bérénice*, la plus impitoyable des ripostes. Si, comme on peut toujours le penser, Henriette d'Angleterre en a été la charmante et sournoise instigatrice, n'est-ce pas Subligny qui l'aura involontairement inspirée ? *Andromaque* était à elle. Elle en avait reçu la dédicace, après lui avoir accordé ses « suggestions », ses « lumières », ses « larmes ». Tout ce qui concernait cette tragédie devait lui tenir à cœur, la censure encore plus, sans doute, que les éloges, et au premier chef une pièce complète, attribuée à Molière, et que soutenaient les fervents de Corneille. Elle la parcourt avec dégoût; elle est frappée par la suggestion inconsciente de la préface; aussitôt prête à s'en divertir, avec sa foi en son poète et sa désinvolture de jolie femme qui peut tout se permettre. Corneille sera immolé.

C'est quatre mois et demi après *La Folle Querelle* que Subligny aurait publié les *Portugaises* — si nous admettions qu'il en est le traducteur. En 1670, il fait paraître son « anti-roman », *La Fausse Clélie, histoire française, galante et comique*. Déjà, la *Querelle* avait joint dans le même opprobre Racine et Mlle de Scudéry. Se flattant de son ignorance, le héros imbécile y déclarait: « C'est assez que j'ai lu la *Clélie*... et que je sais l'*Andromaque* sur le bout du doigt », comme il affirmait aussi: « Je lui soutiens, moi, que Pyrrhus avait lu la *Clélie*. » La *Fausse* ne passa point inaperçue; elle fut, dans le siècle, la dernière œuvre de ce genre à obtenir plusieurs éditions. On attribue encore à Subligny d'autres comédies, une autre confession de femme, les *Mémoires de Henriette-Sylvie de Molière* (plus sûrement rédigées par Mme de Villedieu). On lui attribue même une *Réponse à la critique de la Bérénice de Racine*, qui défend cette *Bérénice !* C'est de la folie. Il est moins absurde de lui prêter la *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*. Sans aller jusqu'à louer Pradon, il flanque solennellement à Racine une volée d'un bois vert où il a laissé des fleurs. Une dernière fois ironique, minutieux, satisfait, pédant. Après quoi, il pose la plume, et probablement l'existence.

*

Aux antipodes de Subligny, Gabriel-Joseph de Lavergne, comte de Guilleragues. « Guilleragues, dit Saint-Simon dans un croquis rapide et hautain, n'était qu'un Gascon, gourmand, plaisant, de beaucoup d'esprit, d'excellente compagnie, qui avait des amis et qui vivait à leurs dépens, parce qu'il avait tout fricassé, et encore était-ce à qui l'aurait. Il avait été ami intime de Mme Scarron, qui ne l'oublia

pas dans sa fortune, et qui lui procura l'ambassade de Constantinople pour se remplumer, mais il trouva, comme ailleurs, moyen de tout manger. Il y mourut et ne laissa [qu'une] fille unique, qui avait de la beauté. » De son côté, l'abbé de Cosnac, son ancien condisciple au collège de Navarre, et qui l'avait présenté au prince de Conti, dit de lui dans ses *Mémoires :* « Le faible de ce Gascon était la vanité. Il avait naturellement beaucoup de penchant au plaisir et peu aux affaires. Bon, facile, croyant aisément les choses qu'il désirait ». Saint-Simon n'était pas Gascon ; mais Cosnac ?

En 1669, Guilleragues venait de toucher la quarantaine. Frais Parisien — en exceptant les études qu'il avait faites à Paris. Sans la mort de Conti, il n'eût peut-être jamais abandonné sa ville natale ni la cour de son prince, dont il avait été le somptueux et féal maître Jacques : organisateur des plaisirs, secret négociateur, secrétaire des Commandements, compagnon de guerre et, lorsque Conti se fit ermite, dispensateur des aumônes. A trente ans, il s'était souvenu qu'il était avocat — lui aussi — et fils de magistrat pour épouser une fille de magistrat ; avec la dot, il acheta la charge de premier président à la Cour des Aides de Bordeaux. Il n'en avait point changé sa vie, demeurant avant tout homme de l'autre cour, tant et si bien que, le prince une fois mort (1666), il s'était décidé à gagner la grande, la royale, pour lui dorénavant la seule. Il ne tardait pas à y acquérir le titre de conseiller du roi en ses conseils ; en octobre 1669, dix mois après sa publication des *Lettres* — s'il en est le traducteur — il obtenait la très honorable charge de secrétaire ordinaire de la chambre et du cabinet de Sa Majesté. Durant dix ans, on le vit briller partout, « et encore était-ce à qui l'aurait ». Mme de Sévigné le signale dans les réunions les mieux choisies, chez Mme de Coulanges, chez Gourville, avec M. le Duc, Mme de La Fayette et La Rochefoucauld, Mme de Thianges, Marsillac, Brancas. Elle propage ses bons mots. « Guilleragues disait hier que Pellisson abuse de la permission qu'ont les hommes d'être laids. » Si la fûtée n'ajoute rien, c'est que Guilleragues, lui, ne l'était pas. Elle rapporte l'exclamation d'un fils de Conti, qui avait treize ans : « Il disait hier à Guilleragues, qui lui disait qu'il voulait aller au bal : Ah ! si vous y entrez, il deviendra une comédie, et peut-être même une farce. » Ami intime de Mme Scarron ? Je laisse à juger comme il faut l'entendre : ami intime d'un marbre... Mme de Caylus note plus gracieusement : « M. de Guilleragues, par la constance de son amour, son esprit et ses chansons, doit aussi trouver place dans le catalogue des adorateurs de Mme de Maintenon. » Elle le nomme parmi les hôtes du duc et de la duchesse de Richelieu « qui rassemblaient chez eux... ce qu'il y avait de meilleur à Paris en hommes et en

femmes ». Il dirigeait la *Gazette de France,* il y donna un éloge de Turenne quand celui-ci mourut. Mais il s'était ruiné. En 1675, il dut abandonner sa charge. Il n'en gardait pas moins sa belle humeur: en 1677, le roi chantait une de ses chansons. Deux ans plus tard, il le faisait ambassadeur à Constantinople. « Si vous voulez vous acquitter à mon gré de votre ambassade, lui dit-il, faites tout le contraire de ce qu'a fait votre prédécesseur. » — « Sire, répondit Guilleragues, je ferai en sorte que Votre Majesté ne donne pas la même instruction à mon successeur ». Des problèmes saugrenus de préséance, de réceptions par le sultan, de sopha l'occupèrent là-bas des années durant. Il les résolut à la gloire de son roi, et mourut peu après, dans sa cinquante-septième année.

Ainsi garda-t-il jusqu'à la fin ses traits immuables de courtisan-diplomate. Une épître qui n'est pas de lui, une lettre qui est de lui, entre elles un sonnet qui n'a que quelques mots de lui, portent témoignage sur le fond. Il fut l'ami peu commun d'un tandem illustre. Il reçut de Boileau, il donna à Racine des marques d'un attachement qui demeure dans leur histoire et embellit la sienne. Nous ne négligerons pas non plus une curieuse rencontre avec Molière; encore qu'elle tienne à son activité mondaine et satirique, la première, celle de Bordeaux, elle vaut de nous fixer un instant puisqu'elle concerne *Tartufe.* Quand mourut Sarrazin, qui appartenait au prince de Conti et qui était secrétaire de ses commandements, ce prince, dit-on, n'aurait point accordé la charge à Guilleragues qu'il ne l'eût d'abord offerte à Molière, son ancien condisciple de Clermont, alors en Languedoc avec l'*Illustre Théâtre.* Mais là n'est pas mon anecdote. Elle vise le fourbissime abbé Roquette, le futur évêque d'Autun, que Conti et Cosnac méprisaient et raillaient ensemble; et Guilleragues — c'est l'abbé de Choisy qui le raconte — rédigea de ce sinistre hypocrite « des mémoires sur lesquels Molière a fait depuis la comédie du faux dévôt ».

Le commerce de Guilleragues avec Boileau et Racine est d'une tout autre qualité. Il débute par un poème:

Esprit né pour la cour et maître en l'art de plaire,

Guilleragues, qui sais et parler et te taire,

Apprends-moi si je dois ou me taire ou parler.

Faut-il dans la satire encor me signaler,

Et dans ce champ fécond en plaisantes malices

Faire encore aux auteurs redouter mes caprices ?

. . . .

J'aime mieux mon repos...

.. ..

Aujourd'hui, vieux lion, je suis doux et traitable...

(Vieux lion ! Boileau avait trente-huit ans. Il est vrai qu'on était alors barbon à quarante. Et cette façon de retraite va lui inspirer un de ses rares beaux vers, un des plus beaux de la poésie française).

Je n'arme point contre eux mes ongles émoussés,

Ainsi que mes beaux jours, mes chagrins sont passés.

.. ..

Mes défauts désormais sont mes seuls ennemis.

C'est l'erreur que je suis, c'est la vertu que j'aime;

Je songe à me connaître et me cherche en moi-même.

Le bonheur n'est pas dans une quête toujours vaine des connaissances, ou des plaisirs, ou des trésors. « L'argent, l'argent ! » Boileau avait choisi son homme. Mieux que personne, Guilleragues savait que le bonheur n'est nulle part aussi peu que dans l'argent, à moins qu'on ne le gaspille. Mais, en dehors même de cette prodigalité, sous l'apparence frivole qui trompait le monde en le divertissant, Guilleragues en savait davantage. Toute l'épître, jusqu'aux derniers vers:

Guilleragues, plains-toi de mon humeur légère

Si jamais, entraîné d'une ardeur étrangère,

Ou d'un vil intérêt reconnaissant la loi,

Je cherche mon bonheur autre part que chez moi,

est un acte de déférence envers sa propre sagesse et son indépendance d'esprit, de même que la confession qu'elle enserre est un hommage à l'amitié d'un accent absolument neuf dans l'œuvre de Boileau. Cette épître V est la première d'une trilogie du sentiment: VI, au fils de Lamoignon; VII, à Racine. Tout le reste n'implique que rapports spirituels, relations d'hommes de lettres. Elles trois, elles seules parlent le langage du cœur, j'entends parmi les poèmes *dédiés*, et qui s'inspirent de leurs dédicataires. Si nous songeons en outre que Boileau n'avait alors plus d'autres amis que ceux de Racine, nous devinons déjà le lien qui va paraître à nu pendant la querelle de *Phèdre*.

1er janvier 1677, première de *Phèdre*. 2 janvier, l'hôtel de Nevers crache son sonnet. La réplique jaillit

aussitôt. Cette réplique, Racine et Boileau ont certifié à Brossette « qu'elle avait été faite par le chevalier de Nantouillet, avec le comte de Fiesque, le marquis d'Effiat, M. de Guilleragues et M. de Manicamp. C'était en effet l'ouvrage d'eux tous ensemble ». N'était-il qu'un divertissement ? Pour certains, sans doute. Par mépris pour Nevers, haine pour la duchesse de Bouillon, dédain pour la Deshoulières, ces survivants des précieuses, ces conjurés de mauvais goût, ces amateurs tenaces des Chapelain, des Ménage, des Benserade. A la tête de la cohorte vengeresse, nous trouvons Nantouillet — sorte de frère jumeau de Guilleragues — compère de Racine depuis le temps de la jeunesse, inspirateur de *Bajazet*, mais que la volonté du sort a exclu de la correspondance racinienne, tandis qu'après avoir presque toujours tenu Guilleragues dans l'ombre, elle nous offrira tout à la fin une longue lettre délicieuse et sur plus d'un point révélatrice. Nous pourrons alors penser qu'il n'a pas — non plus que Nantouillet — collaboré à la réplique du sonnet seulement par lutte de clan et jeu de bel esprit. Puisque de somptueux et méchants imbéciles se permettaient de faire aboyer un Pradon aux mollets du génie, il fallait empoisonner les maîtres avec leur roquet. C'était servir les Muses, et défendre un ami. L'ami qui inspirera cette lettre.

Du Palais de France, à Péra, le 9 juin 1684, très vieux lion (il allait vers les cinquante-six ans), Monseigneur le Comte de Guilleragues, ambassadeur de Sa Majesté, répond à M. Racine, trésorier général, à Paris :

« J'ai été sensiblement attendri et flatté, Monsieur, de la lettre que vous m'avez fait l'honneur et le plaisir de m'écrire. Vos œuvres, plusieurs fois relues, ont justifié mon ancienne admiration. Eloigné de vous, Monsieur, et des représentations qui peuvent en imposer, dégoûté de ces pays fameux, vos tragédies m'en ont paru encore plus belles et plus durables. La vraisemblance y est merveilleusement observée, avec une profonde connaissance du cœur humain dans les différentes crises des passions. Vous avez suivi, soutenu et presque toujours enrichi les grandes idées que les anciens ont voulu nous donner, sans s'attacher à dire ce qui était. Dieu me préserve de traiter la respectable antiquité comme Saint-Amant a traité l'ancienne Rome ; mais vous savez mieux que moi que, dans tout ce qu'ont écrit les poètes et les historiens, ils se sont plutôt abandonnés au charme de leur brillante imagination qu'ils n'ont été exacts observateurs de la vérité. Pour vous et M. Despréaux, historien du plus grand roi du monde, la vérité vous fournit une matière tellement abondante que, pouvant même vous accabler et vous rendre peu croyables à la postérité, elle me laisse en doute si vous êtes, à cet égard, ou plus heureux ou plus malheureux que les anciens.

« Le Scamandre et le Simoïs sont à sec dix mois de l'année : leur lit n'est qu'un fossé. Cidaris et Barbisès portent très peu d'eau dans le port de Constantinople. L'Hèbre est une rivière de quatrième ordre. Les vingt-deux royaumes de l'Anatolie, le royaume de Pont, la Nicomédie donnée aux Romains,

l'Ithaque, présentement l'île de Céphalonie, la Macédoine, le terroir de Larisse et celui d'Athènes ne peuvent jamais avoir fourni la quinzième partie des hommes dont les historiens font mention. Il est impossible que tous ces pays, cultivés avec tous les soins imaginables, aient été fort peuplés. Le terrain est presque partout pierreux, aride et sans rivières: on y voit des montagnes et des côtes pelées, plus anciennes assurément que les plus anciens écrivains. Le port d'Aulide, absolument gâté, peut avoir été très bon; mais il n'a jamais pu contenir un nombre approchant de deux mille vaisseaux ou simples barques. Sdile ou Délos est un misérable rocher; Cerigue (Cythère) et Paphos, qui est dans l'île de Chypre, sont des lieux affreux. Cerigue est une petite île des Vénitiens, la plus désagréable et la plus infertile qui soit au monde. Il n'y a jamais eu d'air si corrompu que celui de Paphos, lieu absolument inhabité. Naxie ne vaut guère mieux. Les divinités ont été mal placées: il en faut demeurer d'accord. Je croirais volontiers que les historiens se sont imaginé qu'il était plus beau de faire combattre trois cent mille hommes que vingt mille, et vingt rois plutôt que vingt petits seigneurs. Les poètes avaient des maîtresses dans les lieux où ils ont fait demeurer Vénus; mais en réalité la beauté ravissante de leurs ouvrages justifie tout. Linières et tant d'autres ne pourraient pas aussi impunément consacrer Senlis ou la rue de la Huchette quand même ils y seraient amoureux. Dans le fond, les grands auteurs, par la seule beauté de leur génie, ont pu donner des charmes éternels et même l'être aux royaumes, la réputation aux nations, le nombre aux armées, et la force aux simples murailles. Ils ont laissé de grands exemples de vertu comme de style, fournissant ainsi leur postérité de tous ses besoins; et si elle n'en a pas toujours su profiter, ce n'est pas leur faute. Il n'importe guère de quel pays soient les héros; il n'importe guère aussi, ce me semble, si les historiens et les grands poètes sont nés à Rome ou dans la cour du Palais [où était né Boileau], à Athènes ou à la Ferté-Milon. Je vous observerai, Monsieur, avant de finir cet article, qu'il y a deux mille évêchés en Grèce seulement, nommés dans l'Histoire ecclésiastique, qui ne peuvent avoir eu deux paroisses chacun.

« J'ai appris avec un sensible déplaisir la mort de M. de Puymorin [un frère consanguin de Boileau]. Je l'ai tendrement regretté; je remercie Dieu de tout mon cœur de lui avoir fait l'importante grâce de songer à son salut avant sa mort.

« Les témoignages de votre souvenir, Monsieur, m'ont été et me seront toujours fort chers: j'eusse voulu que vous souvenant aussi de l'attachement que j'ai pour tout ce qui vous touche, vous m'eussiez écrit quelque chose de votre famille et de vos affaires. Je crois le petit Racine bien vif [Jean-Baptiste, qui avait six ans] et il n'est pas impossible qu'à mon retour je ne l'interroge, et je ne le tourmente sur son latin: peut-être m'embarrassera-t-il sur le grec littéral; mais je saurai un peu mieux le grec vulgaire, langue aussi corrompue et aussi misérable que l'ancienne Grèce l'est devenue.

« Adieu, mon cher Monsieur. Je vous conjure de penser quelquefois à notre ancienne amitié, de m'écrire encore, quand même vous devriez continuer à m'appeler « Monseigneur », et d'être bien persuadé de l'extrême passion et de l'estime sincère et sérieuse avec laquelle je serai toujours votre très humble et très obéissant serviteur.

« Je ne vous ai jamais rien appris, et vous m'avez appris mille choses: cependant vous êtes obligé de demeurer d'accord (vous qui me donnez libéralement quelque part à vos tragédies, quoique je n'y en ai jamais eu d'autre que celle de la

première admiration) que je vous ai découvert qu'un trésorier général de France prend le titre de chevalier, et qu'il a la satisfaction honorable d'être enterré avec des éperons dorés; ainsi il ne doit pas légèrement prodiguer le titre de « Monseigneur ».

« Vous ne m'avez pas mandé si vous voyez souvent M. le marquis de Seignelay. Adieu, Monsieur. »

Je n'ai pas reproduit cette longue réponse pour le seul plaisir de sa perfection. Ni pour toutes les preuves qu'elle comporte du ferme triangle Racine-Boileau-Guilleragues. Elle dévoile un secret, qui ne se livrera jamais davantage: Guilleragues a pris « quelque part » aux tragédies de Racine. Et il est évident que Racine venait de le rappeler lui-même dans sa lettre. Alors qu'il renie officiellement ses ouvrages pour n'être plus que l'historien du Roi, le serviteur de Dieu, et un bon père de famille, à un compagnon des années frémissantes, à un ami, plus sûr d'être lointain, il a osé confier des souvenirs... Avec une mesure, une réserve toutes raciniennes, je n'en doute pas. En joignant les témoignages de sa piété actuelle — la réponse y fait écho (et un écho janséniste) par l'intermédiaire d'un mort. Mais la délicatesse de Guilleragues ne se fût pas permis d'évoquer une œuvre dont l'auteur n'eût plus rien voulu entendre. Or, elle ne se contente pas de l'évoquer, elle la saisit dès les premières lignes, et la célèbre de toutes les façons, dans une chaleur égale à son humour. C'est bien autre chose qu'un hommage littéraire: un dernier acte d'émerveillement, de complicité fraternels.

Guilleragues ne devait pas tourmenter le petit Jean-Baptiste sur son latin ni sur son grec. Il lui restait moins d'une année à vivre. Le 3 mars 1685, une apoplexie va l'abattre dans son palais perdu.

*

De Guilleragues ou de Subligny, nous déciderons tout à l'heure — ou plutôt tenterons de justifier un choix apparemment déjà fait... Mais si les deux noms persistent côte à côte dans la légende des Lettres, ce n'est que pour en imposer un troisième. Devant les deux silhouettes masquées, l'une aux traits tordus, l'autre au sourire affable, et qui présentent d'un même geste le même livre, Racine se dresse. Un Racine de trente ans; entre les deux moitiés de sa vie, presque au milieu de l'œuvre profane; entre ses deux maîtresses: la belle du Parc vient de mourir, la Champmeslé patiente. Marianne, la Religieuse portugaise, s'offre à une jeune gloire et à une solitude. Quel cadeau d'anniversaire ! Marianne, sur Axiane, Andromaque, Hermione. Au poète le plus obsédé par les réactions de l'amour: mourir d'amour, « payer » l'amour. Aimerait-il mieux qu'un autre ? Sur ce point encore, le destin a décidé qu'il

ne serait pas répondu. De toute la période de création, il n'a laissé subsister que la création même : pas un souvenir, ni une lettre. Il a caché les liaisons sous des propos si contradictoires — depuis les « diableries » joyeuses publiées par Mme de Sévigné jusqu'à l'effroyable accusation de la Voisin — qu'ils reviennent à néant. Sans doute pour nous faire entendre que l'on peut traiter d'amour en se passant d'aimer. A la condition d'avoir du génie, et qu'il soit féminin.

Mais ce postulat, né pour nous de l'œuvre achevée, échappe à celui qui la fonde. Comme n'importe quel créateur — particulièrement dans une telle forme de génie, qui implique l'inquiétude et l'instabilité de la nature féminine, et dont en outre, toujours imbu de sa « supériorité » de mâle, l'homme n'admet point d'être possédé — Racine, à trente ans, malgré sa victoire d'*Andromaque,* après sa défaite des *Plaideurs* et dans son attente soucieuse de *Britannicus,* doit subir la torture de l'éternelle question : Suis-je sur ma route ? *Quelle* est ma route ? Il n'est nullement « fixé » à ses propres yeux. Il vient d'être battu dans le royaume de Molière, il s'apprête à envahir celui de Corneille. C'est le moment le plus sérieux de sa vie créatrice, où il se *croit* sorti de lui-même parce qu'il s'est *cru* provoqué. Double réaction de femme. Et, comme une femme, il trahit chacune de ses terreurs en ne supportant pas d'en observer le reflet hors de lui. Ombrageux, irritable, prompt et violent dans la riposte parce qu'il prend toute réserve pour un blâme, toute critique pour une attaque, incapable de compréhension ou d'indulgence lorsqu'il se sent touché, prêt à railler aujourd'hui ceux qu'il vénérait hier quand il les croit devenus ses ennemis, et pour se persuader plus encore qu'à eux-mêmes qu'il n'en souffre pas le martyre. Mais aussi, que de richesses non moins spontanées et naturelles ! Il a cette façon propre à la femme de capter, de saisir, qui se rit de toutes les lentes démarches de l'esprit ; qui conquiert en se laissant posséder, qui prend tout au piège du cœur ; et ne raisonne — s'il le faut — qu'après avoir éprouvé.

Et pourquoi nous en tiendrions-nous à *une* sorte d'amour ? Les ardeurs de l'amant resteront secrètes, mais il en est d'autres. Oui, Racine sait aimer, il aime. Il aime le roi, et comme aimerait une femme. Qui prend sa dévotion pour de la servilité fait un contre-sens imbécile ; le roi ne l'a pas commis. Supprimez le désir charnel, qui n'est le plus souvent chez la femme qu'une réponse : tout y est, depuis cette résistance ironique à l'égard d'un charme universellement établi qui précède les passions sans bornes. Tant qu'on ne l'a pas approché, on est sûr de soi. Il n'a que la peine de paraître, on est perdu. Tout y est, le ravissement de sentir sa faiblesse devant une force infinie, le

désir constant de se voir protégé, le besoin de présence, l'adulation, la ferveur. Tout, et l'angoisse de déplaire, et le bonheur de briser sa vocation pour répondre à un ordre, et les craintifs efforts — combien héroïques ! — pour défendre des amitiés proscrites contre une sévérité que l'on ne peut pourtant pas croire injuste. Tout, jusqu'à languir de chagrin, et s'éteindre, parce qu'un regard s'est détourné... Qu'ils se ressemblent, Marianne et lui ! Deux enfants de même essence, égaux dans l'idolâtrie et le désespoir, également merveilleux dans leurs mots d'extase et dans leurs plaintes, frère et sœur.

Aucun message n'était mieux fait pour répondre à ses appréhensions. Nous savons comment lisent les écrivains. Où le lecteur « normal » trouvera de quoi combler son goût de l'amour et ses rêves, ils exhumeront une pierre de touche pour estimer leur travail. Œuvre d'imagination, les *Lettres* eussent assurément donné à Racine de la tristesse et de la jalousie. Tirées d'un cœur authentique et si pareil au sien, elles s'y confrontent en le rassurant, elles éveillent la flamme, elles éclairent les détours de toutes les amoureuses qu'il porte en lui. Imaginons-le découvrant par exemple : « Vous avais-je prié de me mander sincèrement la vérité ?... Vous n'aviez qu'à ne me point écrire ; je ne cherchais pas à être éclaircie... »

...Ce cœur préoccupé
Qui lui-même craignait de se voir détrompé...

il n'a pas encore conçu ces deux vers ; mais puisqu'il les concevra un jour, c'est l'écho qui précède le cri. Un parmi cent. Telle est la route.

Elles lui offrent une preuve, un appui, — un conseil. Elles ne sauraient évidemment lui enseigner à être plus vrai. Elles peuvent lui suggérer du moins des caractères à la fois plus dépouillés et plus complexes, des intrigues à peu près réduites au conflit des sentiments. *Bérénice*, dès son introduction, répondra : « Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie. » Et surtout : « La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première. » On dirait une définition de l'amour, un jugement sur les *Portugaises*. Et Bérénice n'est pas autre chose qu'une Marianne royale :

Sans avoir en n'aimant d'objet que son amour,
Etrangère dans Rome, inconnue à la cour,
Elle passe ses jours, Paulin, sans rien prétendre
Que quelque heure à me voir et le reste à m'attendre.
Encor si quelquefois un peu moins assidu
Je passe le moment où je suis attendu,

Je la revois bientôt de pleurs toute trempée.
Ma main à les sécher est longtemps occupée.
Enfin tout ce qu'Amour a de nœuds plus puissants,
Doux reproches, transports sans cesse renaissants,
Soin de plaire sans art, crainte toujours nouvelle,
Beauté, gloire, vertu, je trouve tout en elle.

Un peu plus tard, Roxane, dans son sérail aussi fermé qu'un cloître, cette goule furieuse, cette vampire, est une Marianne à l'envers. Phèdre même n'en est-elle pas comme une suite ? Au moment où il se tourne vers Dieu, s'il pense à Marianne — et pourquoi l'oublierait-il alors que les éditions du petit livre ne cessent de se renouveler ? — s'il se demande ce qu'elle est devenue, il ne la distingue plus qu'à travers les flammes du péché. Rejoignant la foi et le hâvre de l'enfance,

C'est là que mille anges mortels,
D'une éternelle plainte
Gémissent aux pieds des autels,

il ne considère maintenant que l'ange misérable consumé par son crime. Peu importe que cette vue nouvelle soit juste ou non : c'est aujourd'hui enfin que la leçon de Marianne sera le mieux comprise. Aux portes du silence, penché sur une dernière folie, Racine atteindra la maîtrise de la nudité.

Que lui doit Marianne en échange ? D'être appelée elle-même une héroïne racinienne, d'être comparée sans cesse à de beaux fantômes douloureux sur lesquels elle ne remporte pas toujours l'avantage. Comme il arrive dans les meilleures familles, le frère illustre et génial a pris de sa petite sœur encore plus qu'elle ne lui a donné.

*

Sans l'interprétation du bon et du mauvais larron conduisant à Racine, je ne saurais m'expliquer comment le nom de Subligny a pu se joindre à notre histoire et surtout s'y maintenir, jusqu'à figurer dans un catalogue aussi sérieux que celui de la Bibliothèque Nationale. Or, il n'est apparu pour la première fois qu'à l'extrême fin du XVIII[e] siècle, lancé par un abbé faux savant au seuil d'une édition bourrée de fautes, et parmi une foule d'allégations non moins contestables. L'abbé « sait » par exemple que l'amant de la Religieuse a remis lui-même les Lettres à l'avocat « pour les traduire et les publier ». Il dénie formellement toute attribution à Guilleragues, sauf peut-être celle des réponses ! Il n'a d'ailleurs pour son homme aucune estime excessive, parle des « défauts sans nombre de la traduction », la juge « plus que médiocre ». Le goût de l'abbé vaut

son érudition. Certes, en l'absence des originaux, nous pouvons nous interroger sur le respect du traducteur à leur égard. Au siècle de Perrot d'Ablancourt et des « belles infidèles », traduire, c'était transposer, adapter. Le traducteur n'avait pas pour unique ambition de soumettre au public français une œuvre étrangère: il la voulait rendre française, et ne s'en tenait pas toujours au style. Les plaintes et les regrets de Marianne étaient peut-être encore plus désordonnés et monotones, certains traits plus enfouis dans leur intention, les lettres plus longues ou plus nombreuses. Puisqu'elles nous portent toujours aux limites du pathétique, elles n'y auront rien perdu. Et quoi qu'en prétende l'abbé, leur aspect définitif est tel, qu'elles lui doivent leur place entre les chefs-d'œuvre épistolaires de *notre* littérature. C'est bien cette qualité qui rend inconcevable l'intervention de Subligny. Il n'a pas pu traduire les Lettres ni même, tout épris qu'il se déclarât des choses naturelles, simplement en être touché. Ni se taire, s'il avait eu le moindre droit à partager leur gloire.

Tandis que Guilleragues, dès les premiers jours, se trouve nommé dans une édition de contrebande. Il figure au *Registre des privilèges* — qui le tient pour l'auteur ! Et si, dans l'édition, son nom est orthographié *Cuilleraque*, on lit *Guilleraques* au registre officiel: différence d'autant plus négligeable que la mention y est manuscrite. Aucun Cuilleraque, ou Guilleraques ne s'est jamais décelé qui ne soit le nôtre. Les occasions de rencontrer Chamilly ne lui ont pas manqué. Turenne peut avoir introduit auprès de M[me] Scarron le jeune officier qui venait de se distinguer dans ses troupes de l'Alemtejo. Il faut que Guilleragues ait su le portugais ? La cour de Conti avait été ouverte aux voyageurs de choix; que l'un d'eux, arrivant de Lisbonne, eût initié le poète-secrétaire à Camoëns comme aux glorieuses chroniques lusitaniennes, il n'y a là rien d'invraisemblable. Et Guilleragues sachant le portugais, Chamilly devait être aussitôt la proie d'une de ses curiosités particulières, avant d'être sa victime.

Je ne connais de Guilleragues qu'une chanson et une lettre, mais, dans le domaine de l'esprit et de l'amitié, la lettre, on l'a vu, égale les *Portugaises* dans celui de l'amour. La liberté du jugement, la sûreté du goût, la tendresse du souvenir, la précision nerveuse d'une forme en avance sur son temps — sans omettre la gourmandise ni la sensualité répandues sur la vie entière — tout le disposait au coup de foudre que dut subir le futur traducteur de Marianne à leur premier contact (1)...

CLAUDE AVELINE.

(1) Ces pages sont extraites de: *...Et tout le reste n'est rien*, ouvrage sur la Religieuse portugaise dont l'édition complète paraîtra en 1948.

CINQ RÊVES D'ANDRÉ GIDE

Gide semble avoir connu Freud assez tard. Il le lit mal d'abord ; il croit reconnaître en lui ses propres idées ; c'est une attitude banale, et que nous trouvons chez d'autres écrivains ; on ne voit alors en Freud que le théoricien de la sexualité et il est évident que la littérature française s'est toujours intéressée à dépister les jeux du sexuel. Lorsqu'il le lira ensuite avec plus d'attention, il comprendra mieux tout ce qui le sépare de la psychanalyse et il attaquera la méthodologie de Freud. Le psychiâtre de Vienne croit guérir ses malades en changeant les démons en anges ; il ne se doute pas que ses anges sont aussi dangereux que les diables infernaux ; pour fuir les flammes, on se réfugie dans un ciel sans nuages ; mais Gide déteste la fuite ; nous sommes dans le réel et nous devons vivre avec lui.

Cependant, de la lecture de Freud, Gide gardera quelque chose, l'intérêt pour les rêves et les promenades nocturnes de l'esprit. Cet amant de la clarté, des terres méditerranéennes, ce voyageur fervent que le désir poussait vers les fontaines, les vergers, les jardins pleins de fleurs sauvages, les déserts brûlés de soleil, les bois où dansent les ronds de lumière, ne s'intéressait jusque là qu'aux choses concrètes, visibles et tangibles, cherchait les contacts savoureux. Toujours poussé vers de nouvelles ivresses, il secoue le passé avec la poussière du voyage ; le sommeil ne vaut que comme une volupté présente, sommeil sur les pailles parfumées des granges, sommeil sous le ciel troué d'étoiles, et non comme le chemin sombre qui conduit vers le monde mystérieux du songe. Sans doute l'acte gratuit est une stratégie pour dépister l'inconscient, pour le forcer à jaillir des profondeurs du moi inconnu, mais Gide se détourne des liens qui rattachent l'acte gratuit aux complexes ; ce qu'il cherche, c'est seulement le choc psychologique, l'inattendu d'un geste, la surprise, ou un nouvel émoi. Les nourritures terrestres ont éloigné Gide des nourritures nocturnes.

La crise religieuse de 1916 fera éclater cependant, pour la première fois, les fleurs du songe dans la vie de l'écrivain. C'est que toute crise religieuse accentue, d'une façon dramatique, la dualité de la personne humaine. Il se forme dans l'être deux pôles antagonistes, qui attirent autour d'eux la masse des désirs contradictoires. Saint-Paul parle de la lutte

entre le vieil homme et le nouvel Adam. Or plus l'individu fait effort pour détruire l'homme de péché, effacer de sa pensée le corps de perdition, et plus celui-ci, rejeté du présent, censuré, refoulé, reprend des forces dans les profondeurs souterraines du moi ; il attend le moment où la nuit endort la volonté pour glisser sournoisement dans la conscience et s'y délivrer des images de rêves : « Nuit hantée, désolée, ravagée par le fantôme de X., palpable presque, avec qui pendant deux heures je me promène ou dans les bras de qui je roule aux marches mêmes de l'Enfer. Et ce matin je me lève la tête creuse, l'esprit épars, les nerfs souffrants, et de facile accès pour le mal. Pourtant cette nuit je ne m'abandonnai pas complétement au plaisir ; mais, ne bénéficiant même pas ce matin de cette répulsion qui le suit, je doute si ce semblant de résistance n'était pas pire. » (Journal, Lundi, mars 1917).

Si Gide note ce rêve, contrairement à son habitude, dans les pages de son journal, c'est qu'il se rencontre alors dans une des périodes les plus mystiques de sa vie et l'on sait que c'est une des caractéristiques de la pensée mystique que de chercher partout un sens caché aux événements. Le cauchemar n'est pas un simple jeu des images, c'est un message céleste ou diabolique, qu'il faut savoir déchiffrer. Cependant, si nous laissons de côté ce court passage, il ne se trouve pas dans le journal, avant la rencontre avec Freud, d'autres descriptions de rêves. Pourtant Gide parle souvent de ses insomnies, de ses nuits douloureuses, de ses réveils sans courage ; il ne nous fait pas pénétrer dans le monde mystérieux de ses visitations nocturnes. Il ne s'intéressera que beaucoup plus tard à cette autre partie de lui-même, à cette seconde vie, celle des fantômes qui montent des paupières fermées. Il transcrira quelques uns de ses songes ; mais il n'est pas freudien, il ne les analysera pas ; il posera à leur sujet des problèmes de psychologie générale, non de découverte individuelle : est-il possible de se rappeler un rêve à l'intérieur d'un autre rêve ? — ou encore : comment comprendre l'impression de surprise que nous donnent certains rêves puisque c'est nous qui sommes les artisans de tous leurs éléments ? Malgré tout, il nous apporte suffisamment de données pour que nous puissions tenter une interprétation analytique et, à travers ses descriptions, pénétrer dans quelques-uns des replis de son âme.

Quand il s'agit de mieux comprendre un écrivain aussi fuyant que Gide, qui aime nous dérouter, changeant, comme Protée, entre nos mains, avides à le saisir, glissant hors de notre étreinte intellectuelle pour devenir le contraire même du portrait que nous venons, triomphalement, d'achever, tous les procédés d'approche sont bons et le rêve est certainement un des meilleurs. Sans doute l'esquisse que nous allons tenter est lacunaire, quelques coups de crayon sur la bancheur de la page, mais la direction des lignes, même si elles ne se rejoignent pas, a son prix. Car il s'agit de la silhouette secrète, du négatif obscur de l'œuvre écrite. Nous entrons dans le domaine du plus caché, de ce qui est enseveli, des remous profonds dont les romans, les essais, le théâtre ne sont, au soleil du plein jour, que les écumes blanches, le déferlement dans la beauté.

Le premier rêve qui nous occupera est celui du 21 Novembre 1928 : « J'ai rêvé cette nuit que je rencontrais mon beau-frère Marcel à je ne sais quelle exposition de sculpture. Nous admirions ensemble quelques décorations architecturales, copies d'un Versailles ou d'un Trianon. Je dis à ce moment à mon beau-frère qu'elles étaient la reproduction exacte de celles que j'avais admirées au Musée du Louvre ce même matin, et, tout aussitôt, il me parut avoir rêvé précédemment cette visite au Louvre, dont je parlais. Je dis « rêvé », car cette visite, que je disais sans mentir avoir faite et qui brusquement se représentait en mon esprit *à l'état de souvenir,* restait exactement dans l'atmosphère même où je me trouvais alors, c'est-à-dire dans celle du rêve. Et peut-on se souvenir d'un rêve dans un rêve ? Peut-être la sensation du souvenir n'impliquait-elle aucune image précédente. Mais alors de quoi pouvait être faite cette sensation très précise de *souvenir ?* Comportait-elle à ce moment même une image plus lointaine et estompée comme sont celles du souvenir ? Car, à ce moment même où, dans ce rêve, j'en parlais à mon beau-frère, je revoyais précisément (mais à l'état de souvenir) cette visite faite au Louvre précédemment. Je revoyais ces mêmes ornements, ou, du moins, j'éprouvais cette sensation bizarre de ne faire à présent que les revoir, de les avoir déjà vus peu de temps auparavant ; et même, je me souvenais exactement que, dans cette visite au Louvre, une autre personne qui se trouvait avec moi (je ne sais qui) m'avait dit le nom de l'artiste — nom que je recherchais en vain, ne trouvant à la place que le nom de Pigalle, que je savais ne pas être le vrai. De sorte que, craignant d'être repris par mon beau-frère, je me gardais de le citer ».

Il nous manque bien des éléments pour faire une analyse complète de ce rêve. D'abord la description des « décorations architecturales » qui serait très importante pour nous, puisque tout de suite la censure joue sur elles, les repousse à l'état de songe antérieur, et, afin de se faire oublier dans leur tragique nudité, lance l'esprit de Gide dans une direction de recherche opposée : comment peut-on rêver à l'intérieur d'un rêve ? Un autre élément important qui nous manque, c'est celui des personnes dont Gide ne se rappelle plus le nom ; si, ici aussi, la censure a interdit l'entrée de ces noms dans la conscience éveillée, c'est qu'ils sont symptomatiques, qu'ils ont des attaches importantes avec les complexes qui ont provoqué le songe. Cependant, malgré ces lacunes, la description est suffisamment explicite pour permettre au moins un commencement d'explication.

Il semble bien que cette impression d'avoir rêvé la visite au Louvre et non de l'avoir faite réellement, tout comme la crainte d'être repris par son beau-frère tirent leur origine d'un même sentiment de peur. Peut-être pourra-t-il tromper le public, faire illusion aux lecteurs ; mais il y a, près de lui, un tribunal plus sévère, et qui ne se laisse pas duper, c'est sa famille. Que le beau-frère soit réellement le beau-frère, ou qu'il soit, ce qui est également possible, le substitut masculin de la propre femme de Gide. Gide tient à leur jugement favorable, il veut plaire aux membres de sa propre famille comme il plaît au public, il désire leur adhésion sans réserve. Ah!

que ne ferait-il pour avoir leur acquiescement et leur admiration émue... Il sait cependant leur perspicacité, il vit trop près d'eux pour ne pas leur être plus limpide qu'aux autres ; il doit donc dire la vérité, mais cette vérité risque de lui coûter leur affection, cette affection à laquelle il tient tant. Il va donc être obligé de leur parler de copies.

Mais, naturellement, il ne s'agit pas de copies de sculptures. Ces « décorations architecturales » ne sont que le symbole des propres idées de l'auteur ou de ses propres romans. Le rêve dénote ainsi une des caractéristiques de l'inquiétude gidienne, la peur des influences. Nous pouvons donc traduire le songe que nous venons de transcrire de la façon suivante : Gide reconnaît que l'on trouve dans ses livres des pensées identiques à celles d'autres écrivains, antérieurs à lui, Goethe, Nietsche, Freud. Mais avouer une telle chose, ne serait-ce pas une confession d'impuissance intellectuelle ? Il réagit donc aussitôt et il réagit de deux manières. D'abord, est-il bien sûr que l'on trouve chez un Goethe, un Nietsche, exactement les mêmes idées que l'on trouve chez lui ? Cette impression que l'on a n'est-elle pas un rêve ? On croit se souvenir d'idées identiques, mais c'est une illusion de la mémoire : « il m'était impossible, écrit un peu plus loin Gide, de préciser si j'avais réellement rêvé d'abord cette première visite au Louvre ou rêvé seulement que je m'en souvenais, et... là git précisément le mystère ». On voit que, si notre interprétation est exacte, le mystère est un acte de défense.

Le second moyen de dépister du rêveur, c'est d'attribuer à ces idées-copies de fausses origines. On dira que le modèle se trouve dans telle œuvre, par exemple dans Pigalle, alors qu'on sait pertinemment que ce n'est pas vrai, afin que le lecteur ne recherche pas là où il découvrirait, sûrement, le point de départ exact. Le public intéressé, le critique, reliront les textes suggérés par Gide, et naturellement ils trouveront plus de différences que de ressemblances, ils affirmeront par conséquent, ensuite, l'originalité de l'écrivain. Dans cette fausse recherche sur une fausse piste, ils auront été joués. Mais ce qu'on peut faire pour le public, peut-on le faire vis-à-vis des membres de sa propre famille et plus particulièrement pour la puritaine Emmanuelle ? Une angoisse étreint le cœur du dormeur pendant qu'il rêve, et c'est cette angoisse qui provoque le réveil.

Bien entendu, dans cette analyse, nous ne portons pas de jugements de valeur sur l'originalité de l'œuvre de Gide. Nul plus que nous, qui subîmes toujours son charme, ne sent sa profonde originalité. On peut parler d'affinités, non de copies; de rencontres plus que d'influences. Mais du point de vue subjectif, c'est un fait que Gide a toujours eu peur des influences, et le rêve est bâti autour de cette peur. Le mystère qui intrigue Gide : « peut-on se souvenir d'un rêve dans un rêve ? » est ainsi résolu. Il nous est, à tous, arrivé de sentir, quand nous pénétrons dans le monde onirique, que des fragments d'anciens songes se mêlent à nos nouveaux songes.. Cette impression est un effet de la censure ; c'est un moyen de rejeter dans l'irréel une émotion ou une pensée qui nous font mal, qui nous agitent, et que nous ne voulons

pas croire « fondées ». Gide ne peut accepter, surtout devant le tribunal familial, d'être jugé « sans personnalité ». Le rêve des sculptures copiées est un symptôme symbolique de ce désir douloureux.

La lecture de son œuvre confirme notre interprétation. Nous voyons très souvent revenir le problème des influences littéraires et il le résout, exactement comme dans son rêve, par le double procédé de la fuite ou du changement de nom. Il écrit par exemple qu'il rencontre fréquemment, en ouvrant un livre nouveau, des idées qu'il avait déjà exprimées, mais il ne connaissait pas le livre alors : c'est donc un phénoméne de convergence, d'analogies de tempérament, et non d'influence (ce qui signifie que ceux qui pensent différemment ne font que « rêver »). Ce n'est certes pas, continue-t-il, que je n'ai pas subi d'influences dans ma vie, mais personne ne s'est aperçu des véritables influences ; on pense par exemple à Nietzsche alors qu'il faudrait chercher dans Goethe (c'est la tactique du faux nom, du Pigalle de notre rêve).

Le second rêve, qui date de l'année 1918, mais qu'il ne transcrit que dix ans plus tard, nous fera aller plus avant dans la psychologie profonde de notre auteur : « Je voyageais avec X. (personnage féminin ; je ne sais plus qui, mais peu importe), et ceci se passait à Rouen ou à Amiens, dont nous venions (sans doute) de visiter la cathédrale. Nous entrons, ou plus exactement : nous nous trouvons dans une pâtisserie où je choisis pour X. gâteaux ou bonbons, que nous nous proposons d'emporter. Une demoiselle de magasin s'en empare, les enveloppe de papier, puis, prenant une paire de ciseaux très fins, commence à se servir de ceux-ci pour parachever le paquet d'une manière prestigieuse que je regarde du coin de l'œil, tandis que je m'approche de la caisse pour payer. Bonbons ou gâteaux, je savais que j'en avais à peu près pour cent sous. « C'est vingt francs », dit la caissière ; et, comme je m'étonnais : « Oh ! s'écria-t-elle, c'est, Monsieur, à cause du *paquet gothique* ». Ma surprise à ces mots fut si vive qu'elle m'éveilla ».

Notons tout d'abord que nous retrouvons ici, transposée, la fameuse scène des ciseaux de l'*Immoraliste*. Un petit Arabe les vole à Michel, qui l'observe à la dérobée : « il prétend qu'à l'instant qu'il les cachait dans son burnous, il a compris que vous le surveilliez dans une glace et surpris le reflet de votre regard l'épier. Vous aviez vu le vol et vous n'avez rien dit ! ». De même, dans le rêve de 1918, Gide « regarde du coin de l'œil » la demoiselle de magasin se servir des ciseaux, alors qu'apparemment il ne l'observe pas, mais se déplace pour aller payer à la caisse. Seulement dans l'*Immoraliste*, l'accent n'est pas mis sur le regard qui épie en cachette. Si nous continuons le texte du roman, la première conversation avec Ménalque, nous nous en rendons compte aussitôt : « Moktir s'est montré fort surpris de ce silence... moi aussi - je ne le suis pas moins de ce qui vous me dites : comment il savait donc que je l'avais surpris ? — Là n'est pas l'important ». L'important, ce sera de montrer dans Michel l'absence du sentiment de propriété. Et cependant, même dans cette scène du vol des ciseaux, le fait de regarder à la dérobée a

son importance ; le roman n'y insiste pas, mais qu'il ait une grande valeur pour la compréhension de Gide, notre rêve le prouve, en le mettant maintenant au premier plan. Gide est celui qui regarde en cachette. Plus tard, sous le nom d'Edouard, il s'amusera à épier un enfant dérobant un livre dans une caisse des quais. Est-ce à dire qu'il y a, chez cet adepte de la sincérité, une base dissimulée d'hypocrisie ? Certes non ; il s'agit là plus simplement d'un acte de défense vis à vis d'autrui : ne pas être dupe, savoir exactement ce que font les autres, découvrir les gestes les plus secrets, afin qu'ils n'aient pas barre sur nous. Ainsi ce nouveau rêve confirme ce que le précédent nous a appris, l'importance de l'attitude défensive chez Gide, celle-ci prenant dans le songe de 1928 l'aspect d'une réaction à l'accusation d'être un écrivain d'imitation, dans le songe de 1918 l'aspect d'un jeu de cache-cache avec autrui.

Ce n'est pas sur cette partie du rêve que nous voudrions surtout insister. Il en existe une autre plus importante. Gide s'étonne du prix exorbitant qu'on lui demande pour des bonbons et des gâteaux. Or on sait que les ennemis de Gide ont fait circuler sur son compte une certain nombre d'anecdotes plus ou moins exactes et qui révéleraient une incurable avarice. Il en a eu connaissance et il y a répondu dans son Journal. Il ne m'étonnerait pas que le rêve qui nous analysons ait pris son point de départ dans ces racontars de gens mal intentionnés ; comme il n'a été transcrit par l'auteur que dix ans plus tard, nous ne savons pas ce qui s'est passé à cette époque, à quelles critiques Gide a eu à faire face. Mais, dans sa structure même, il s'agit bien, dans ce rêve, d'une réponse à une accusation d'avarice.

Quelle réponse ? D'abord : je ne tiens pas à être volé ; ce n'est pas une question d'avarice, c'est une question d'amour-propre. Je sais que mon achat ne vaut pas plus de cent sous, je ne dois donc pas payer davantage, sinon, je suis ridicule.

En second lieu : il est ridicule aussi de faire une pareille dépense pour une femme. Comme le rêve a été noté dix ans après, bien des éléments d'appréciation nous font défaut. On sait que l'oubli attaque surtout les éléments nocturnes qui sont les plus révélateurs de nos complexes et ne laisse subsister que les éléments les moins dangereux pour notre tranquillité. Quand Gide écrit donc : « X., personage féminin ; je ne sais plus qui, mais peu importe », il a tort ; pour l'interprétation analytique, cela importe au contraire beaucoup. Mais enfin, ne retenons que le « personnage féminin », et alors c'est une poussée d'uranisme ; pour le plaisir que peut donner une femme, la défense est vraiment exagérée !

Mais surtout il est ridicule de payer une grosse somme pour un « paquet gothique » c'est-à-dire pour quelque chose que je n'aime pas, qui est grotesque, qui, même, est laid. Il est certain que Gide a vu à Rouen ou à Amiens le commerce local s'emparer des beautés de la cathédrale afin de confectionner, pour les touristes, toute une série de petits objets caricaturaux qui choquaient profondément le sens esthétique de l'écrivain. Gide est prêt à payer le prix de son plaisir, les cent sous que coûtent les bonbons et les gâteaux, volupté de

la bouche, désir de ses sens Mais tout ce qu'on lui demande pour des objets qui ne font aucun plaisir, qui ne touchent pas sa sensualité, c'est toujours « trop cher » pour lui. On trouve dans le Journal une petite histoire qui peut, utilement, être rapprochée de ce rêve : Gide est amené, dans une vente aux enchères, à lancer, malgré lui, un chiffre et il s'aperçoit que le tableau lui est adjugé, un tableau qu'il ne désire pas ; comme il regrette alors son geste inconsidéré ! Un geste qui lui coûte cher. Puisqu'il donne de l'argent sans contre-partie de bonheur.

Le paquet gothique symbolise donc tout ce que Gide n'aime pas. Ce n'est pas impunément qu'il se considère comme un classique et que les classiques dissimulaient derrière des façades nues les grands portails gothiques, « barbares ». Ce paquet, c'est le triomphe de ce qui n'est pas naturel, de ce qui n'est pas adapté à son objet ; c'est le triomphe de l'ornementation inutile, de la complication factice. Ce sont des dentelles de papier coupées par des ciseaux féminins, avec des doigts de femmes, faisant dans l'air des arabesques gentilles, mais qui ne signifient rien. qui sont le contraire même de ce qu'il prise au-dessus de tout, la simplicité et la pureté masculines. En dehors du plan esthétique, le « paquet gothique » c'est ce qui ne peut donner aucune allégresse à nos sens, ce qui ne nous enrichit pas, ne peut réveiller dans notre corps l'essaim chantant des désirs et qui, par conséquent, quel que soit son prix, sera toujours payé plus cher qu'il ne vaut.

Nous ne pouvons manquer d'être surpris que l'on ait pu accuser d'avarice quelqu'un qui (comme l'histoire des ciseaux nous l'a montré) n'a pas le sens de la propriété, l'homme du dépouillement et du renoncement. Le rêve de 1918 nous fait entrer dans la psychologie de la prétendue avarice de Gide ; il éclaire quelques-uns des dessous, mal connus, et qui ont donné lieu à des fausses interprétations, de son caractère.

Le songe de 1936 nous transporte en Afrique : « Cette nuit, j'ai fait un étrange rêve. Je ne m'étais endormi que très tard dans cette chambre improvisée du poste d'Aleg, dont les deux portes, pour obtenir un courant d'air, restaient ouvertes sur la nuit immense, laissant circuler, avec des souffles tièdes, un peuple de chauves-souris qui ne s'accrochent qu'au matin aux solives du plafond de la chambre afin de dormir à leur tour.

« Mon rêve m'avait transporté dans un grand salon plein de monde. Je fumais un gros cigare et trouvais cela tout naturel, bien que je n'aie allumé de cigare que trois fois dans ma vie. Une dame, que dans mon rêve je connaissais très bien et pourtant ne reconnaissais pas, s'approcha de moi pour me dire que l'odeur du cigare la gênait. J'allai alors vers la fenêtre et l'ouvrant, jetai mon cigare dehors. Devant la fenêtre s'étalait une large terrasse bordée d'une balustrade et, rangés le long de la balustrade, quelques fauteuils. Il se trouva que mon cigare, maladroitement jeté, était tombé sur l'un d'eux, et quelqu'un me fit observer qu'il allait brûler le fauteuil. Aussitôt, sans bouger, par un effort de volonté, je fis soulever le cigare et le ramenai vers moi à la façon d'un boomerang. Il flotta quelque temps en l'air, comme hésitant, puis vint

donner, du bout que j'avais d'abord tenu en bouche et qui restait encore un peu mouillé, non pas précisément entre mes lèvres, que déjà j'entr'ouvrais pour l'accueillir, mais à cet endroit de ma joue gauche — là où précisément vint s'écraser une chiure de chauve-souris endormie au-dessus de ma tête, qui me réveilla. C'était l'aube. »

C'est certainement la meilleure narration de rêve que nous ait donnée Gide jusqu'à présent. Elle a été faite le jour même, sans donner à l'oubli le soin de faire trop de ravages et elle est précédée par une description du milieu. La veille, c'était la fête du mouton. Gide s'est promené dans la foule, il a assisté au sacrifice animal, il a médité sur l'idée de sacrifice, sur les relations entre les mythes et les rites, il s'est souvenu des livres de Couchoud ; bref, quand il s'endort, il a l'esprit enveloppé dans des considérations mystiques, la tête encore bourdonnante de choses sacrées. Nous verrons plus loin l'importance de cette préparation. La chambre où il sommeille est ouverte aux souffles tièdes de la nuit et le vol silencieux des chauves-souris au-dessus de son corps couché, de ces taches sombres qui passent sur son œil, un moment à demi-ouvert, se transformera, dans la magie de son songe, en un vol miraculeux de cigare noir.

Pourquoi de cigare, lui qui n'en a allumé que « trois fois » dans toute sa vie ? Il est évident que le cigare est un symbole des organes génitaux et il ne serait pas difficile de donner du rêve une interprétation sexuelle. Nous ne tomberons pas dans ces commodités du freudisme. Certes, il y a dans ce cigare qui, successivement, incommode une femme, brûle un fauteuil, rate une bouche entr'ouverte pour le saisir, une angoisse sexuelle évidente. Mais en rester à une telle analyse, ce serait ne faire porter notre recherche que dans les couches les plus superficielles de l'âme de Gide au lieu de tenter l'aventure de la profondeur. On a beaucoup trop parlé de l'uranisme de Gide ; il n'occupe pas de place dans son œuvre, car il est avoué. Il ne deviendrait important que s'il était ignoré, refoulé. Sodome est une image que l'on peut psychanalyser, il n'est pas, chez lui, l'aboutissement de la psychanalyse, la solution d'un problème. Au delà donc du malaise sexuel qui se fait jour au premier plan du rêve, mais qui n'en constitue que le premier plan, grossier et trop voyant, essayons de creuser plus bas.

Le point de départ, c'est la vision, qui a précédé le sommeil, des cérémonies religieuses nord-africaines et du rituel sanglant ; l'image du sacrifice a donné à l'esprit du dormeur une coloration mystique. L'Afrique musulmane ou israélite, hiératique et mystérieuse, pèse de tout son poids, s'insinue à travers les défaillances de la chair en repos. Le vol de la chauve-souris se transformera ainsi en un vol plus miraculeux ; celui du cigare. Je ne pense pas pourtant que la magie de l'Afrique superstitieuse ait fait autre chose qu'éveiller chez Gide, venue des profondeurs de son enfance, une autre magie, plus essentielle. Le vol du cigare ne s'explique pas complètement par les circonstances du moment, par la promenade de la veille dans la préhistoire des religions ; ces circonstances n'ont été qu'un simple prétexte pour réanimer d'anciens complexes.

Le désir magicien de Gide éclaire, semble-t-il, l'acte gratuit. Gide, au fur et à mesure qu'il vieillissait, a tendu de plus en plus à donner à l'acte gratuit un caractère éthique : c'est l'action désintéressée, celle qui n'a pas de motifs utilitaires, et qui par conséquent est la seule à avoir une valeur morale. Mais ce quiétisme, cette théorie de l'amour pur, ne doit pas nous faire oublier que l'acte gratuit a commencé par être le jeu d'un Dieu qui jette des billets de banque par terre et distribue des coups, au hasard de son caprice. Avant de passer à l'homme et d'y subir bien des métamorphoses, depuis l'acte gratuit de Lafcadio jusqu'à la vertu qui ne réclame aucun paiement, cette action a été l'absurde, le jeu du démiurge, bref de la magie surnaturelle. Ainsi le rêve que nous analysons, si nous le rapprochons des premières formes de l'acte gratuit, nous suggère l'existence d'un complexe de la magie chez Gide.

Notons tout d'abord que les actes qu'accomplit Gide dans le début du rêve sont des actes imposés par la société : une dame lui demande de ne pas fumer et il est obligé de jeter son cigare par la fenêtre ; un hôte lui fait remarquer qu'il brûle un fauteuil de la terrasse et le voilà contraint à empêcher un accident. Il est, en un mot, dans un salon, c'est-à-dire dans un lieu où triomphent les conventions, les règlements, les étiquettes, où la liberté est impossible. C'est pour échapper à cet ensemble de contraintes collectives, de coercitions douloureuses, que Gide transforme son cigare en boomerang. La toute puissance de son désir se réalise immédiatement en acte, qui viole les lois de la nature ; la volonté ne trouve plus d'obstacles, il lui suffit de vouloir fortement pour triompher. C'est bien là la caractéristique de la magie, aussi bien pour les psychanalystes comme Freud que pour les adversaires de cette doctrine comme Raoul Allier. La vie nous empêche de faire ce que nous désirons, mais nous prenons notre revanche dans la magie qui écarte ces empêchements. L'acte gratuit doit être étudié, dans ses sources, en relation avec ce complexe et la magie : ce n'est pas seulement une apologie de la liberté d'indifférence, de la création ex-nihilo, la lutte contre les chaînes de la causalité (car Gide sait très bien qu'il n'y a pas d'actions sans causes) ; c'est la réalisation de la toute puissance du désir et par conséquent il a la même base, idéologique ou sentimentale, que la magie du primitif et de l'enfant.

L'acte magique ne réussit pas complètement. Le cigare, au lieu de reprendre sa place dans la bouche consentante, vient frôler de sa pointe mouillée la joue de Gide. C'est que, dans tout le rêve, Gide est en état d'appréhension ; il ne se donne pas complètement à la violence de son désir, il a peur des critiques sociales, de ces réprimandes qui prennent ici un caractère dualiste, qui, comme chez les primitifs, suivent la division sexuelle de la société, les réprimandes du groupe féminin (qui sont futiles, égoïstes, portent sur des objets sans intérêt: contre la fumée) et les réprimandes du groupe masculin (qui sont altruistes, tendent à empêcher ce qui peut être dangereux pour toute la collectivité, ont une base utilitaire et réfléchie : éviter l'incendie, la perte du fauteuil que le cigare commence déjà à lécher de son feu). Ainsi l'acte gratuit veut

exalter la personnalité, qui créérait librement son destin ; mais l'acte gratuit est tout de suite pris dans les mailles d'un nouveau déterminisme, et l'homme est enchaîné par les conséquences d'un geste libre. L'échec ou plutôt le demi-échec du cigare volant qui manque son but est le reflet symbolique de l'hésitation de Gide qui veut lutter contre les contraintes sociales, mais qui, au moment même où il se livre à la toute puissance de son désir, capable de susciter le miracle magique, est pris de remords, a peur des conséquences possibles de ses actes, de leurs répercussions en autrui.

Le songe africain complète et confirme ainsi les deux rêves de Cuverville de 1918 et 1928. Ils sont tous les trois l'expression du narcissisme. Cette expression de « narcissisme » a été souvent prononcée, je le sais, à propos de l'auteur de l'*Immoraliste*. Mais en l'employant à contre-sens, en l'identifiant à l'égoïsme, à l'amour de soi. Confusion regrettable, qui masque le vrai visage d'un écrivain qui sait au contraire les vertus de l'amour, du dévouement, du sacrifice. L'individualisme n'est pas l'égoïsme ; il en est peut-être même la contre-partie. Le narcissisme de Gide est tout autre chose qu'une adoration naïve de son propre moi et les analyses de nos rêves en révèlent, je crois, la nature exacte.

Le songe de 1928 est une réaction contre l'instinct de sympathie qui pousse Gide à s'identifier avec les autres, pour leur plaire, pour s'attacher leur affection, conquérir leur amitié ; il se donne, il devient le reflet d'autrui, mais se faisant, il se détruit, il perd sa personnalité. C'est Narcisse au bord de l'eau courante qui brise son image en paillettes colorées et qui veut se fondre avec les autres reflets liquides, ceux des nuages, des branches pendantes, des fleurs du rivage. Narcisse ne se voit pas dans la rivière, il se dissout dans tout cet ensemble de reflets qui se mêlent à son image tremblante, qui fuient avec la fuite de l'eau. Alors de ses bras tendres, timides, il soutient son corps qui s'incline, qui tombe, impuissant à résister à l'appel des Naïades ; il veut comprimer dans sa poitrine son âme qui s'échappe, perpétuellement disponible, ce « moi » qui se détruit en métamorphoses, s'évapore en désirs. Il s'agit de se sauver, de garder sa personnalité.

Le rêve de 1918 est une réaction contre l'accusation d'avarice ; or l'on sait que les psychanalystes ont lié l'avarice à un moment antérieur à la période narcissique de la vie enfantine, à celle de la libido anale. Le désir de Narcisse ne se fixe pas sur tel ou tel objet, jalousement possédé, et que l'on se refuse à abondonner ; il flotte, indistinct, hésitant, il erre sans se poser. Gide n'est pas avare, mais il ne veut pas, ici encore, se détruire ; or c'est se détruire que de donner plus que ce que l'on reçoit ; c'est se perdre, en abandonnant, chaque fois, une portion de son moi plus grande que ce que le moi, d'un autre côté, a reçu. Il s'agit donc ici de trouver un juste équilibre entre ce que l'on gagne et ce que l'on perd, afin de se conserver intact.

Le songe de 1936 enfin nous fait passer de la défensive à l'offensive, du désir à l'action magique. Or le magisme est une réaction narcissique contre les injonctions de la société (1),

(1) Freud. *Totem et Tabou.*

contre les contraintes de la politesse. La toute puissance de l'idée qui se réalise en acte n'apparaît que lorsque Gide ne peut plus agir sur les personnes. Il voulait leur plaire, et pour leur plaire, leur obéir, jeter le cigare mal odorant par la fenêtre, empêcher une catastrophe possible ; mais ainsi il échoue toujours : tout ce qu'il fait se tourne contre lui et ne peut qu'ajouter à la chaîne des réprimandes qu'il reçoit. Le mieux est donc de revenir à soi, de n'être plus qu'une âme fervente, de ne pas tenir compte de la résistance du réel au désir, car le désir est capable de construire son propre réel. La magie est démiurgique.

Les nouvelles pages du Journal, publiées depuis la guerre, et qui portent la date du 26 juin 1941, nous donnent le dernier rêve de Gide : « J'ai rêvé, une fois de plus, que je perdais ma femme. Je ne veut point dire qu'elle mourait, mais bien que je l'égarais, comme on égare un objet, et la recherchais partout, plein d'une angoisse grandissante, surtout en songeant à celle qu'elle devait avoir d'être perdue. Nous étions arrivés, je ne sais pourquoi ni comment, à Loèche-les-Bains. Et d'abord elle avait été très péniblement frappée par l'aspect des lieux. L'établissement était sordide : chaque baignoire, une sorte de trou où l'on devait se tenir debout. Il y en avait de cette sorte, une douzaine, et dans si peu d'espace que, les unes contre les autres, formaient comme des cellules d'un rayon de miel. L'hôtel était des plus misérables ; et même il n'y avait, à proprement parler, pas d'auberge, mais rien qu'un groupement de vieilles maisons de pierres et nous ne savions pas dans laquelle nous allions pouvoir trouver à nous loger, semblables à celles des Cevennes, ce qui me fit dire à ma femme (elle était encore avec moi) : « Ça me rappelle Lamalou », d'un ton aussi enjoué, qu'il se pouvait, encore qu'il n'y eut aucun rapport ; mais je sentais son inquiétude et cherchais à la rassurer. Non loin de là se trouvait pourtant une sorte de casino, où nous entrâmes. Quantité de gens prenaient leur repas à de petites tables. Nous en cherchions en vain une qui fût libre, et errions de salle en salle, car il y en avait un grand nombre en enfilade. Et, partant de l'avant : « Attends-moi là, lui dis-je, Je vais voir si je n'en trouve pas une plus loin. » Et, naturellement, ma femme n'était plus là quand je revins, un peu plus tard, dans la salle où je l'avais laissée. Du reste, je ne reconnaissais plus du tout cette salle. Alors je partis à la recherche de ma femme, de plus en plus angoissé. Peut-être était-elle sortie (l'air des salles était étouffant.) Je commençai de battre la campagne ; et même pris une voiture à cheval, que je laissai bientôt, après qu'elle m'eut mené jusqu'à une sorte de « pont du diable », merveille de l'endroit, que je reconnus pour l'avoir vu sur des cartes postales. Endroit célèbre, entouré de rochers abrupts, et j'eus juste le temps de penser : « Jamais elle ne pourra supporter ce pays ».Puis je rentrai dans le casino. Il y avait foule. Un grand nombre de personnes, et particulièrement de jeunes servantes en costume de Suissesses ou de Tyroliennes, et en tablier ; toutes savaient que je cherchais ma femme. Alors l'une d'elle s'approchant de moi, me fit comprendre qu'elle savait où la retrouver, qu'elle était prête à me le dire : « Mais d'abord, on voudrait savoir : qu'est-ce que vous pen-

sez de la Russie ? » En me posant cette question, elle fit un clin d'œil à deux grands gaillards, que je sentais plutôt que je ne les vis, à mes côtés ; que je compris prêts à s'emparer de moi si ma réponse n'était pas satisfaisante. Je n'avais d'autre souci que de dire exactement ce qu'il fallait et fis aussitôt un grand effort pour comprendre quelle pouvait être la convenance. Je pensai : *Voyons !* nous sommes en Suisse... la Suisse est-elle aujourd'hui « pour » ou « contre »..., ne parvenant plus à savoir de quel côté elle penchait. Je me souvins heureusement (c'était une subite invention de mon rêve), d'un capitaine de navire, armé d'une longue-vue braquée sur le large, à qui l'on demandait : « Qu'est-ce que vous cherchez à voir ? » et qui répondait en haussant les épaules, et comme s'il allait de soi : « Pouvez-vous le demander ? » Formule qui me parut excellente et que j'adoptai. — « Pouvez-vous le demander ? » m'écriai-je avec fougue. J'ajoutai même, pour plus d'assurance : « Et en Suisse ? » La jeune servante, rassurée à bon compte, répartit aussitôt en riant : « Voici la meilleure réponse qu'on m'ait jamais faite. » Et la dessus je m'éveillai ».

Ce qui caractérise les symboles oniriques, c'est leurs significations en plans superposés. Il y a un premier plan, qui est le plan sexuel, mais, encore une fois, c'est le plus superficiel de tous. Freud nous a rapporté un rêve de chemin de fer, où nous avons une longue enfilade de wagons, que le rêveur parcourt, angoissé, les uns à la suite des autres, exactement comme ici Gide traverse les salles du restaurant « en enfilade » et Freud ne s'est pas fait faute de donner la transcription sexuelle de cette image d'enfilade de pièces. Gide a aimé Emmanuelle, mais il l'a abandonnée pour d'autres amours, amours des sens, qui laissaient intacte, du moins le croyait-il, son affection pour la Dame (et ce n'est pas involontairement que j'emploie cette expression du Moyen-âge). Mais lorsqu'il retourne, Emmanuelle a disparu ; il l'a perdue sans le vouloir, et il la recherchera en vain. C'est trop tard ; elle l'a quitté à jamais.

Cette disparition évoque le thème de la mort. D'ailleurs, dans le symbolisme de la psychanalyse, la mort revêt la forme de la disparition mystérieuse. Gide n'a pas peur de la mort, il ne semble pas hanté par elle ; il est le fruit qui a mûri doucement à la branche, et qui se détachera, sans regret, le moment venu. Cependant le rêve prouve qu'il pense à la mort dans son inconscient ; et les caveaux du cimetière deviennent ces baignoires serrées les unes contre les autres ou ces vieilles maisons de pierres, misérables, ou encore (par suite du pluri-symbolisme des images oniriques) ces salles dont l'air est étouffant. « Jamais elle ne pourra supporter ce pays » gémit-il. Remords de la perte de son épouse, qui est toute seule. Mais lui non plus ne passera pas « le pont du Diable », il restera dans l'atmosphère ténébreuse, il rejoindra enfin Emmanuelle, la bien-aimée. Le temps de la mort est proche, pour lui également, et déjà ses pas l'entraînent dans l'ombre sépulcrale.

Mais pour retrouver celle qu'il cherche, comme Orphée Eurydice, il doit passer par un certain nombre d'épreuves, exactement comme dans les mystères de l'initiation ; il doit sor-

tir vainqueur des joutes, répondre aux questions de l'hiérophante sans se tromper. Le rêve ici retrouve la structure des mythes antiques et du drame d'Eleusis. Seulement, nous sommes en 1941, en pleine débacle de la France, et la question à laquelle il doit répondre victorieusement est une question politique : « qu'est-ce que vous pensez de la Russie ? ». La Russie est mise ici à la place de l'Allemagne naziste et nous arrivons au dernier plan du rêve, à sa dernière signification symbolique, sur laquelle nous devons nous arrêter plus longtemps.

Les baignoires, où il faut rester debout, c'est-à-dire dans une position incommode, ce ne sont pas seulement les caveaux, redressés, du cimetière ; la description qu'en donne Gide : « comme des cellules d'un rayon de miel », en introduisant l'image de la ruche, suscite en notre esprit l'idée d'une humanité où l'individu ne compte pas, où il est écrasé par la collectivité, seule réalité reconnue. C'est le régime « cellulaire » et on comprend dès lors la question de la serveuse : « qu'est-ce que vous pensez de la Russie ? ». Mais le communisme n'est pas le seul régime totalitaire ; il y en a un autre et plus immédiatement grave pour la France, c'est celui de l'Allemagne nazie. Que le rêve nous invite à ne songer qu'à ce pressant danger, tout l'ensemble du songe nous l'indique. Gide est à Loèche-les-Bains, un village qui lui rappelle Lamalou : La France est une nation malade ou une nation de malades. Les maisons de pierre sont misérables, on ne trouve pas d'auberges, les salles de casino sont étouffantes, on ne peut plus y respirer, et Lamalou ajoute à ce paysage de dévastation le souvenir de ses vapeurs sulfureuses, de ses émanations délétères. Voila la situation dans laquelle se trouve le pays, sous la domination allemande.

Mais dans cette atmosphère de cauchemar, où Emmanuelle jamais n'aurait pu vivre (elle a bien fait de disparaître avant), il n'est pas permis de souffrir solitairement. Il faut prendre position, entre la collaboration et la résistance, entre l'acceptation et le refus. Des jeunes serveuses en robe de Suissesses et de Tyroliennes, c'est-à-dire des étrangers, vous posent des questions auxquelles on est tenu de répondre ; ce sont les sirènes de la collaboration ; mais elles ne viennent pas à vous, seules, avec le sourire engageant, le tablier blanc propre et avenant, prêtes à vous servir, à vous donner ce qui vous manque, à vous faire retrouver ce que vous avez perdu ; on ne voit pas, mais on sait, on sent, derrière vous, l'ombre de deux gros gaillards disposés à vous emprisonner, la Gestapo qui attend son heure. Et Gide cherche une réponse qui ne l'engage pas, une réponse qui le laisse disponible provisoirement, et qui est, à première vue, un refus de prendre parti : « Pouvez-vous le demander ? ». Seulement cette réponse, si elle semble satisfaire la serveuse initiatique, ne satisfait pas Gide, qui déteste le régime totalitaire, et de l'avoir prononcé le réveille.

Cette fin du rêve éclaire le commencement. Emmanuelle, ce n'est pas seulement la bien-aimée ; ce n'est pas seulement l'Eurydice qui a déjà passé le seuil de la mort et qui est entré dans le domaine où, bientôt à son tour, il s'engagera, où la baignoire est déjà préparée pour son corps. C'est la conscien-

ce morale de Gide. Il a pu faire du mal à Emmanuelle, il a toujours tenu par dessus tout à son jugement juste, limpide et pur ; ce qu'elle pensait de ses sentiments, de ses idées, de ses actions, voilà ce qui comptait pour lui ; il ne pouvait la tromper sur ses motifs intimes, sur ses subtilités, car on ne trompe pas sa conscience. L'aigle de Prométhée dévore le foie de sa victime, amoureuse de lui. Le jugement d'Emmanuelle pouvait le faire souffir, il le demandait sans cesse. En la perdant, il a perdu sa conscience, à un moment où il en aurait eu le plus besoin, celui où il faut prendre position entre la collaboration et la résistance. Mais il est seul, et il doit répondre à la question préjudicielle pour retrouver sa conscience, ce qui signifie que l'heure est venue de se donner une conscience à lui, intérieure. La promesse de la serveuse a ainsi tout son sens mystique : retrouver Emmanuelle, ce n'est pas retrouver quelque part, dans le casino ou le village, la femme de chair et d'os, c'est reconstruire en dedans de soi la vie morale. Gide remontera de son songe nocturne comme Orphée, sans Eurydice ; mais il lui faudra bien répondre à la question autrement que par le subterfuge du capitaine.

Ainsi le dernier de nos cinq rêves atteint à une grandeur tragique. C'est le plus beau poême d'amour que Gide ait jamais chanté, le poème de la bien-aimée, la claire, la limpide, la conscience morale de l'écrivain. Il ne l'a plus, il ne la retrouvera jamais, il l'a perdue au moment d'entrer dans un monde malade, moribond. Mais l'amour est capable de miracle. Il lui faut maintenant refaire Emmanuelle en lui ; il ne l'étreindra pas en tâtonnant dans l'ombre étouffante des salles, ou en courant, désolé, à travers la campagne, parmi les éboulis des rocs ; il lui suffit de répondre à la question posée, et quand il y répondra, il le sait, Emmanuelle sera en lui, sera la lumière qui brillera dans son cœur et le réchauffera.

ROGER BASTIDE.

L'AMOUR ET LA COLOMBE

Il est particulièrement agréable et réconfortant, en un temps de perdition et d'angoisse, de traduire un texte du XIIe siècle. Critique comme toutes les périodes décisives, et suffisamment troublée pour offrir une littérature pleine de saveur, cette époque était riche en sève et en plein élan. Les XIe et XIIe siècles de notre ère furent vraiment pour l'Occident, le Maghreb arabe d'abord, puis l'Occitanie, un âge d'or, ou ce temps printanier qui va de l'adolescence à l'âge adulte et où les pires épreuves n'entraînent point la perte de confiance dans la vie. Tous les espoirs étaient permis, et l'intelligence humaine avait le droit d'être relativement contente d'elle-même. Les savants arabes, mathématiciens, astronomes, géographes, chimistes, médecins avaient continué et dépassé les Grecs, inventé la méthode expérimentale. Les philosophes, les falasifa, *d'El Farabi et d'Avicenne à Ibn Thofayl et à Averroès, conciliant à leur manière la raison et la foi, avaient décidé que rien n'était en dehors de l'atteinte de l'esprit, que l'intelligence était chez elle dans le ciel et sur la terre. Ghazzali les combattait au nom de la mystique et de la foi, mais c'était, comme Pascal s'oppose à Descartes, pour faire faire un nouveau bond à l'esprit. Et les çoufis dont il procédait, faisant appel à l'intuition intellectuelle et à la tradition pour l'appréhension de certaines réalités, ne séparaient point la connaissance de l'Amour, la* ma'rifa *et la* mahabba. *Malgré leurs oppositions, Ghazzali et les falasifa sont les deux côtés, le cœur et le foie de l'islam, entre lesquels il n'y a pas à choisir. Le malheur voulut que la lourde masse des théologiens et des juristes soit venue couper ce bel élan.*

Il se trouve, ô merveille ! que l'amour et la poésie furent au centre et au sommet de toute cette histoire. L'amour qui est à la racine et au terme des mondes, qui explique et justifie tout. La poésie, qui était devenue, de par l'esprit même de la mystique çoufie, un mode courant d'expression et de réalisation spirituelle : un exposé didactique se ponctuait de vers ; des vers étaient récités pour entrer en extase.

Mais au cœur même de cet amour et de cette poésie qui devaient tout réconcilier, s'établit un nouveau conflit, se présenta un nouveau scandale. Des idées, des préjugés ou des passions dressèrent les théoriciens de l'amour courtois contre les expérimentateurs de l'amour divin. Ibn Dawoûd, « littéraliste » et « courtois », est à l'origine de la condamnation d'al Dallâj, poète, penseur et explorateur mystique. Ibn Hazm, dont le Collier de la Colombe *(on en lira plus loin un chapitre) composé à Cordoue au XIIe siècle est le pendant occidental du* Kitab az-zahra *du bagdadien Ibn Dawoûd, est lui aussi un zahirite, un représentant éminent du rite mort-né qui prétendit alors se fonder sur la réfutation des quatre rites orthodoxes qui ont survécu (malikite, hanbalite, hanifite, chaféite) et qui, pour mettre tout le monde d'accord, prétendait s'en tenir à la lettre, à l'extérieur (zâhir) du Livre et de la Tradition. On ne pouvait être plus loin de la métaphysique du çoufisme, essentiellement intérieure, ésotérique, mystique.*

L'amour, qui eut dû réunir, fournit une occasion particulièrement grave de conflit. Les çoufis (comme Fénelon au XVIIe siècle) prétendaient aimer Dieu. Positivement, ils l'aimaient, affirmaient la possibilité, la réalité, la réciprocité de cet amour, avec toutes ses conséquences. Cet amour réciproque était, à proprement parler, unifiant, déifiant. Le moi limité se perd comme un fleuve dans la mer éternelle. Les zahirites et les courtois ne l'entendaient pas ainsi, restaient sur leurs positions exotériques, et ne voulaient pas pour Dieu d'un amour de possession qu'ils refusaient même pour la créature. Ils gauchissaient vers l'esthétisme, l'expérience du désir qui refuse d'être comblé. Mais la vie même de l'amour et de la poésie auraient pu concilier ces oppositions entre lesquelles nous refusons, encore une fois, de choisir.

Car si l'expérience mystique est le cœur même de la Tradition universelle et l'âme de la Doctrine métaphysique par excellence, l'amour courtois, même s'il devient une impasse chez les zahirites ou les troubadours, fut une découverte capitale dont l'humanité moderne se trouva à jamais enrichie. Aussi bien les symboles, les leit-motiv, les clichés sont les mêmes dans la poésie courtoise et dans la poésie mystique, qui ont toutes les deux des droits à se réclamer du platonisme. Les thèmes courtois ont leurs racines ou leurs analogues dans les thèmes d'amour mystique, et les poèmes mystiques usent des mêmes images que les vers platoniques ou odzrites d'un Jamil-Botsaïna ou d'un Qaïs-Laïla. Parallèlement, l'amour platonique, le regard sur les beaux visages avec ascèse du désir, fut, pour certains çoufis, une méthode d'entraînement spirituel qui ne devait d'ailleurs pas être de tout repos.

Dans le monde de la contingence, ces dualismes sont inévitables. Ils constituent une perpétuelle dialectique, qui, dans le cas présent, se surmonte dans la merveille, l'inspiration poétique et le sacrifice de tout ce qui n'est pas la ferveur. Car c'est toujours le même amour, le même courant qui passe à travers des instruments plus ou moins résistants ou conducteurs. Toujours le même amour, qu'il fasse mouvoir les étoiles, frémir la vie sur les planètes, sortir les âmes d'elles-mêmes, chanter l'oiseau, le roseau ou le poète, qu'il retrouve la Parole perdue, gonfle le sein des mères, colore les corolles des roses, résorbe la créature au sein du créateur. (1)

ÉMILE DERMENGHEM.

---

(1) Ibn Hazm, né à Cordoue, mort en 1064, participa aux luttes politiques et religieuses de la fin de l'empire oméïade, critiqua violemment les quatre rites classiques ainsi que les juifs et les chrétiens dans un ouvrage intitulé *al milal wa'l nihal*, « les religions et les sectes ». Il composa d'autre part le *Tsaouq al hamâma*, « collier de la colombe », traité sur l'amour et anthologie commentée de poèmes d'amour (étudié principalement par Nykl). Sur le conflit entre Ibn Dawoûd et Hallâj, voir l'ouvrage de L. Massignon sur ce dernier.

LE COLLIER DE LA COLOMBE

L'UNION

Une des formes de l'amour est l'union (1). C'est une joie suprême, un état contemplatif, un haut degré, un bonheur ineffable. Que dis-je, c'est la vie renouvelée, l'être exalté, le ravissement sans limite, une grande grâce de Dieu.

Si nous ne savions pas que ce bas-monde est un lieu d'amertume, une épreuve et un malheur, si nous ne savions pas que le paradis est la grande maison accueillante de la rétribution, à l'abri de toutes les contrariétés, nous dirions que l'union avec l'être aimé est la joie sans tache et sans mélange, la perfection des rêves et le terme de tous les espoirs.

J'ai certes ressenti bien des voluptés, goûté aux jouissances les plus variées ; mais ni la familiarité du monarque, ni la fortune, ni la présence après l'absence, ni le retour après le voyage, ni la sécurité après la peur, ne procurent à l'âme ce qu'elle trouve dans l'union, surtout après une longue privation ou un abandon, quand la passion dévore l'âme de l'amoureux, quand la flamme du désir brûle en lui, quand le feu de l'attente jette toutes ses flammes.

L'épanouissement des fleurs après le passage des nuages printaniers, le murmure de l'averse qui ranime les tendres corolles, l'élégance des beaux châteaux entourés de verdure, ne sont rien en comparaison de l'union avec l'être aimé, quand ses manières ont su plaire, quand son naturel a été apprécié, quand ses qualités n'ont d'égale que sa beauté.

Les mots les plus éloquents ne sauraient la décrire, le talent des plus grands orateurs n'y suffirait pas, car, à son approche, les cœurs défaillent, les esprits se troublent.

---

(1). *L'Union* (Al Waçl) est une partie du *Collier de la Colombe*. (Thawq al hamâma), édition de Damas, 1349/1931, p. 56.

J'ai dit à ce propos :

« *Quelqu'un m'a demandé mon âge, après avoir vu la vieillesse grisonner sur mes tempes et les boucles de mon front.*

« *Je lui ai répondu : une heure. Car en vérité je ne compte pour rien le temps que j'ai par ailleurs vécu.*

« *Il m'a dit : Que dites-vous là ? Expliquez-vous. Voilà bien la chose la plus étonnante !*

« *Je dis alors : Un jour, par surprise, j'ai donné un baiser, un baiser furtif, à celle qui tient mon cœur.*

« *Si nombreux que doivent être mes jours, je ne compterai que ce court instant, car il a été vraiment toute ma vie* ».

Une des formes délicieuses de l'union est la promesse du rendez-vous. L'attente de la rencontre occupe en effet délicieusement le cœur.

Les rendez-vous sont de deux sortes. Il y a d'abord la visite promise. Et je dirai pour eux ces vers :

Quand elle tarde à venir, je passe ma nuit à tenir compagnie à la lune et je vois, dans la lumière de celle-ci, un reflet de sa clarté.

Et ma nuit s'écoule dans l'extase. Mon amour est tout à ce sentiment mêlé, car l'union est proche et l'abandon n'est plus à craindre.

Le second cas c'est l'attente par l'amoureux de la permission d'aller voir sa bien-aimée.

Les commencements de l'union, les tout premiers débuts de la complaisance ont d'étranges chemins pour s'insinuer dans les cœurs ; rien ne leur est comparable.

Je sais, à ce propos, quelqu'un qui, ressentant les tourments de l'amour, vivait tout près de sa bien-aimée. Il allait chez elle à son gré, mais sans pouvoir rien faire d'autre que la contempler et lui parler longuement, soit le jour, soit la nuit.

Finalement, la destinée lui sourit après un long désespoir. Je me souviens qu'il faillit devenir fou de joie. Ses discours étaient presque insensés tant son allégresse était profonde.

J'ai dit sur ce sujet :

« Je l'ai imploré d'une prière telle que si je priais Dieu avec autant de ferveur, sûrement il me pardonnerait tous mes péchés.

« Si j'implorais de même les lions du désert, ils ne feraient plus de mal à personne.

« Il a fini par se montrer généreux. Il m'a donné le baiser si longtemps refusé qui déchaîna ma passion profonde.

« Ainsi l'homme qui boit trop vite l'eau dont a si grand besoin son ardente soif, tombe épuisé et s'en va dans la tombe ».

J'ai dit encore :

« L'amour s'est enfui loin de moi comme un souffle,
et j'ai laissé la bride à mes yeux.

« J'ai un Seigneur (2), mais il ne cesse de m'éviter.
Il m'a parfois comblé, mais d'une joie fugitive.

« Je l'ai couvert alors de baisers, cherchant l'apaisement, mais la brûlante aridité de mon cœur n'a fait que s'accroître.

« Mon cœur était comme une plante desséchée sur laquelle est tombé un tison embrasé. »

Et encore, dans le même poème :

« Loin de moi les joyaux de la Chine ! Je me satisfais de l'hyacinthe andalouse. »

Je connais une esclave qui s'éprit d'un jeune homme d'entre les fils de chefs. Il ignorait tout de la chose. Le chagrin de la jeune fille l'absorba toute et sa désolation fut extrême. Il arriva même qu'elle en tomba malade. Mais lui, dans l'insouciance de la jeunesse, ne s'en apercevait pas.

Il l'impressionnait à vrai dire de telle façon qu'elle n'osait rien laisser paraître de ses sentiments ; par pudeur d'abord, car c'était une vierge innocente, par crainte aussi, car elle appréhendait de le rencontrer ; elle ne savait au juste pourquoi, et n'était pas sûre de son approbation.

---

(2) Cf. le midons des Troubadours.

Comme les choses s'éternisaient, menaçaient de durer indéfiniment, elle se confia à une femme de bon conseil qui lui dit : « Exprime la chose en vers. » C'est ce que fit la jeune fille, jour après jour. Le garçon ne faisait attention à rien. Il ne manquait pourtant ni d'intelligence ni de finesse, mais l'idée ne lui venait pas d'interpréter ce qu'il entendait.

Finalement la jeune fille perdit patience. Son cœur se serra. Elle ne se contrôla plus. Un soir, elle était assise, seule, près du jeune homme qui craignait Dieu, était chaste et modeste, éloigné de toute faute. Quand arriva l'heure de partir, la jeune fille se leva brusquement et embrassa le garçon sur la bouche. Puis elle s'en alla sans dire un mot, en se balançant doucement. Ainsi ai-je dit dans mes vers :

« *Quand elle avance pas à pas, sa souplesse est telle qu'elle ressemble au narcisse ondoyant du jardin.*

« *On dirait que le tintement de ses pendants d'oreilles provoque une fissure dans le cœur qui l'aime.*

« *A chaque tintement c'est comme la piqûre d'un stylet, dans un bruit de joyaux.*

« *Sa démarche est celle de la colombe. Aucune hâte ne la dépare, aucune lenteur...* »

Le jeune homme en resta tout interdit, bouleversé, épuisé, confus. Elle n'eut pas plus tôt disparu, qu'il fut pris au piège. Un feu violent s'alluma dans son cœur. Il poussa de grands soupirs. Ses terreurs ne connurent pas de bornes. Son angoisse fut extrême. L'insomnie le gagna et, de toute la nuit, il ne ferma pas les yeux.

Ainsi naquit et dura longtemps leur amour, jusqu'à ce que la mort les séparât à jamais.

Telles sont les embûches d'Iblis. Tels sont les dérèglements de la passion et personne n'y peut rien, sauf ceux que Dieu puissant et grand couvre de sa protection.

Certains disent que la durée de l'union se fait aux dépens de l'amour. C'est une conception insuffisante, qui n'est vraie que pour le vulgaire. La réalité est tout autre. Plus l'union se prolonge et plus la possession est parfaite. Pour ce qui me concerne, je puis vous dire que je n'ai jamais goûté à cette eau vive sans ressentir une soif encore plus forte. Tel est le sort de celui qui demande la guérison à son mal, dût-il en éprouver quelque bien passager. En fait de longue union, j'ai déjà dépassé, avec celle que j'aime, les bornes au delà desquelles on ne trouve habituellement

plus rien. Et mon ambition a été d'aller encore plus loin. Ce désir m'a tenu en haleine et la lassitude n'a pas eu de prise sur moi.

Je me trouvais un jour avec celle que j'aimais, et mon esprit ne trouvait aucune possibilité d'arriver à ses fins, soit d'une façon soit d'une autre. Un moyen me fut suggéré par mon désir, mais ne satisfit pas ma passion, n'adoucit pas la moindre de mes peines. Je constatai en effet que plus s'approchait l'aimée, plus mon agitation grandissait. Finalement, comme l'étincelle jaillit du silex, l'amour fit brûler en moi la flamme et je dis ces vers :

« *Je voudrais que mon cœur eut été ouvert comme avec un couteau. Tu y serais entrée, puis il se serait refermé dans ma poitrine.*

« *Tu t'y serais retrouvée, sans autre compagnon, jusqu'au jour de la résurrection et du jugement des morts,*

« *Partageant toute ma vie. Et si je meurs, tu habiterais encore le fond de mon cœur dans les ténèbres du tombeau* ».

Il n'est pas de condition plus enviable ici-bas que celle des amants libres de contrainte, à l'abri de la critique, n'ayant pas à craindre la séparation, désireux de ne jamais se quitter, éloignés du vulgaire, faits pour s'entendre, pleins d'un réciproque amour.

Que Dieu leur donne l'aisance, une demeure, une vie paisible ! Que leur union se garde sur ce qui plaît à Dieu !

IBN HAZM.

Traduction G. LAURÈS.

CHRONIQUES

FEUILLET DES SAISONS

LA PLUME BLEUE

Lorsque j'étais enfant, le kaleïdoscope était le seul jouet auquel je reconnus une sorte de caractère sacré qui m'empêchât, à la fois par crainte d'en détruire les manifestations étonnantes et par amour respectueux, de l'ouvrir pour voir ce qu'il y avait dedans. Ma reconnaissance envers cet objet était infinie. J'attendais de lui, sans être jamais déçu, des joies sans cesse renouvelées. Je le quittais le soir, à cette heure triste du repas et du coucher, et je le retrouvais le lendemain, sûr qu'il me donnerait cette manière de ravissement qui est le bonheur même des enfants. Ma foi dans la surprise était exactement le goût de vivre. Je parle d'un de ces kaleïdoscopes bon marché, avec son étiquette grattée sur le côté, dans lequel quelques morceaux de papier jaune, rouge, bleu, suffisaient à créer de multiples imprévisions.

Tous les jouets de mon enfance sont détruits. J'aime toujours le ravissement, au fond presque le même ravissement. Et, heureusement, chaque matin, je retrouve le kaleïdoscope magique. Bien plus grand, bien plus varié, bien plus attachant qu'avant. C'est que je suis plus avide.

Y a-t-il une tresse rousse dans la vitrine du coiffeur ? Y a-t-il un chien piteux au carrefour, une statue délaissée dans le parc ? Rencontrerai-je encore ces deux passantes. l'une avec un chandail jaune, l'autre avec un chandail vert, tirant avec elles le soleil et presque des papillons ? Y a-t-il des amandiers en fleurs, des jonquilles dans les prés ? Ou bien les feuilles de l'automne ? La mer avance-t-elle ses mains tièdes entre les caps ? Où sont les murs blancs de midi, où sont les lumières qu'apporte le soir ?

plus rien. Et mon ambition a été d'aller encore plus loin. Ce désir m'a tenu en haleine et la lassitude n'a pas eu de prise sur moi.

Je me trouvais un jour avec celle que j'aimais, et mon esprit ne trouvait aucune possibilité d'arriver à ses fins, soit d'une façon soit d'une autre. Un moyen me fut suggéré par mon désir, mais ne satisfit pas ma passion, n'adoucit pas la moindre de mes peines. Je constatai en effet que plus s'approchait l'aimée, plus mon agitation grandissait. Finalement, comme l'étincelle jaillit du silex, l'amour fit brûler en moi la flamme et je dis ces vers :

« *Je voudrais que mon cœur eut été ouvert comme avec un couteau. Tu y serais entrée, puis il se serait refermé dans ma poitrine.*

« *Tu t'y serais retrouvée, sans autre compagnon, jusqu'au jour de la résurrection et du jugement des morts,*

« *Partageant toute ma vie. Et si je meurs, tu habiterais encore le fond de mon cœur dans les ténèbres du tombeau* ».

Il n'est pas de condition plus enviable ici-bas que celle des amants libres de contrainte, à l'abri de la critique, n'ayant pas à craindre la séparation, désireux de ne jamais se quitter, éloignés du vulgaire, faits pour s'entendre, pleins d'un réciproque amour.

Que Dieu leur donne l'aisance, une demeure, une vie paisible ! Que leur union se garde sur ce qui plaît à Dieu !

IBN HAZM.

Traduction G. LAURÈS.

CHRONIQUES

FEUILLET DES SAISONS

LA PLUME BLEUE

Lorsque j'étais enfant, le kaleïdoscope était le seul jouet auquel je reconnus une sorte de caractère sacré qui m'empêchât, à la fois par crainte d'en détruire les manifestations étonnantes et par amour respectueux, de l'ouvrir pour voir ce qu'il y avait dedans. Ma reconnaissance envers cet objet était infinie. J'attendais de lui, sans être jamais déçu, des joies sans cesse renouvelées. Je le quittais le soir, à cette heure triste du repas et du coucher, et je le retrouvais le lendemain, sûr qu'il me donnerait cette manière de ravissement qui est le bonheur même des enfants. Ma foi dans la surprise était exactement le goût de vivre. Je parle d'un de ces kaleïdoscopes bon marché, avec son étiquette grattée sur le côté, dans lequel quelques morceaux de papier jaune, rouge, bleu, suffisaient à créer de multiples imprévisions.

Tous les jouets de mon enfance sont détruits. J'aime toujours le ravissement, au fond presque le même ravissement. Et, heureusement, chaque matin, je retrouve le kaleïdoscope magique. Bien plus grand, bien plus varié, bien plus attachant qu'avant. C'est que je suis plus avide.

Y a-t-il une tresse rousse dans la vitrine du coiffeur ? Y a-t-il un chien piteux au carrefour, une statue délaissée dans le parc ? Rencontrerai-je encore ces deux passantes, l'une avec un chandail jaune, l'autre avec un chandail vert, tirant avec elles le soleil et presque des papillons ? Y a-t-il des amandiers en fleurs, des jonquilles dans les prés ? Ou bien les feuilles de l'automne ? La mer avance-t-elle ses mains tièdes entre les caps ? Où sont les murs blancs de midi, où sont les lumières qu'apporte le soir ?

L'immense kaleïdoscope du monde m'attend chaque matin, et tu l'as placé dans ma chambre, donneuse de vie, pour chacun de mes réveils. Lorsque se brise le miroir des rêves de la nuit, et que le grand jour et que le bruit m'empêchent d'en lire encore les morceaux dispersés, alors je retrouve toutes les images du monde aussi intactes, aussi neuves que la veille, et ma règle est de les laisser s'assembler, se faire et se défaire, librement composer leurs jeux.

Cependant, les gens regardent déjà leur montre. Pleut-il ? Fait-il beau ? Les rues, les trottoirs ont la même rumeur que le jour d'avant à la même heure. Chacun prend son rail. C'est à partir de ce moment que les hommes se rencontrent, se parlent, s'écrivent, se téléphonent.

Vienne le plein soleil. Il y a des gens qui sont convaincus que le monde c'est cette cuvette verte et blanche où ils sont, faite de pierres et d'arbres, et qu'on peut passer de celle-là dans une autre, également verte et blanche, et puis, au delà de celle — bleue — de la mer, dans d'autres encore, selon la courbure de l'horizon qu'ils ont apprise à l'école. Qui dit, après tout, que la vie ne serait pas cette suite, pleine de couleurs certes mais monotone, de plaines et de montagnes, de lieux concaves et convexes où l'on traine les années avec, pour seuls accidents, les marques plus ou moins durables des maladies, des mariages, des guerres ?

Que ceux qui renoncent admettent que la vie est clouée aux horloges, aux murs, aux annuaires, comme un hibou à la porte d'une grange. Mais que les autres se gardent bien de la piéger. Qu'ils sachent, une fois pour toutes, que la ferveur et la liberté découvrent à l'infini la vaste perspective du bonheur.

Quelquefois, à l'aurore, on voit s'élancer dans le ciel un grand vol d'oiseaux bleus. Sur les taillis et les torrents, sur les landes et sur les toits. Vivement ils se dispersent aux quatre points cardinaux, allant droit devant eux, d'une seule traite, gagnant dans le même temps le cercle de l'horizon. La lumière, à l'éclat de métal encore, fait scintiller leur plumage dont la couleur est miraculeuse. Le laboureur perd son regard à les suivre, vainement il cherche ce qui sans détours les attire, ces oiseaux comme il n'a jamais vu, au nord, au levant, à l'ouest, au midi. Où vont-ils ? Et pourquoi, après leur passage, il y a dans le monde on ne sait quoi de déplacé, on ne sait quoi qui appelle, qui tend la main ?

Je vous livre l'énigme, la façon de savoir. Je demande seulement aux hommes d'être des *promeneurs*, c'est-à-dire d'aller sur les chemins, sur les trottoirs et dans les plaines. Toutes les saisons se proposent, septembre remue des écharpes de soie, novembre des roseaux de vent et de pluie, et

voici les vitres de janvier, les lèvres vertes d'avril et la tremblante haleine de juin. Les promeneurs ignorent les raisons des papillons. Ils vivent à même la lumière et le sol, ils vont là où sont les bruyères, ils courent sur les plages, s'arrêtent quand les nuages sont en marche. Devant les paysages qu'ils connaissent le mieux ils sont dépaysés, et ils reconnaissent sans cesse ceux qu'ils n'ont jamais vus. Ils avancent, saluant au passage les herbes. Les promeneurs n'écrasent rien, ne ramassent rien. Ils regardent et ils attendent. Ils savent que le grand vol d'oiseaux bleus leur donne chaque matin le désordre du monde.

Le désordre dont je parle c'est le monde sans une dure lumière de lames de couteaux, sans engrenages, sans contrainte, sans rigidité. C'est une façon, reconnaissable entre toutes, qu'ont les choses de se présenter, de s'atteindre, d'être là ou ailleurs, d'être posées par terre, comme lavées de lumière. C'est une façon qu'ont les arbres d'étirer leurs branches, les fleurs d'être jetées et ouvertes. C'est une vague plus confidente que les autres, ce sont des pierres plus tièdes ou plus imprévues, c'est l'amitié des feuilles. C'est le charriot du soleil au-dessus de ton visage, et tout ce que je découvre, que tu avais déjà découvert : je rêvais d'un monde toujours neuf, et je t'ai rencontrée.

Maintenant que tournent les turbines, que s'ájustent les outils et les machines, que partout les hommes s'occupent de péage, de voirie, de négoce. Rien ne peut faire que l'existence soit ailleurs. La poésie n'est plus dans les bibliothèques. Pour les promeneurs, le monde est toujours prêt. Ils connaissent les signes. Ils prennent l'heure et l'image, l'événement. Ils croient. Ils savent. Ils regardent le monde *à tire d'ailes*. Ce qui ne veut pas dire avec légèreté, mais à bout de bonheur et de gravité. Avec le poids de l'amour. Ils y trouvent sans doute un secret qui les remplit, peut-être une sorte de perfection car, dit un philosophe chinois, « la tranquillité dans le désordre est le signe de la perfection ».

Un jour, dans cette marche fébrile des années et des êtres, nous avons rencontré la même plume bleue. Dans le même chemin, quand s'est ouverte la même porte. Une plume tombée de si haut, sur les vallons et sur les lierres. D'où venais-tu ? Et où allais-je ? Un instant le hasard mettait à découvert sa couleur. La vie prenait le plus grand tourbillon, la plus grande ferveur. Puisque désormais nous croyions, nous pouvions tout attendre et tout recevoir. Dans le plus grand désordre. La vie comme le monde est une immense corbeille où nous avons mis notre amour.

PIERRE GUERRE.

MYSTERES DE PARIS

LES PRISONNIERS DE PARIS

Sur certains de ses familiers, Paris exerce un envoûtement si profond que leur caractère et leur façon de voir s'en trouvent marqués à jamais. Il sont désormais des enfants de Paris, au sens d'une hérédité fatale et comme si d'avoir séjourné dans les entrailles de la capitale les condamnait, et quoiqu'ils fassent, à ne plus vivre que dans son ombre.

Il est rare, toutefois, que cette hérédité emprunte un caractère d'influence générale. A quelques exceptions près, ces intoxiqués de Paris ne le sont que dans un cadre bien précis, et selon la plus banale des formules. Il s'agit là d'un phénomène de mimétisme plutôt que d'un choix par l'imagination consenti. Leurs goûts, leurs rêves, leurs pensées s'inspirent d'un certain aspect de cette ville, et plus encore d'un certain quartier. D'où leur optique bien particulière, qui ne va pas sans un certain aveuglement. Ces êtres-là ont le visage des lieux qu'ils ont coutume de hanter. Ils sont d'excellents produits d'origine. Le décor qui les emprisonne leur impose, bon gré mal gré, des désirs qui sont des manies, et des erreurs qui sont des tares.

C'est ainsi que tout une génération d'écrivains et d'artistes qui vécut sa jeunesse entre le Sacré-Cœur et la Place Pigalle n'a jamais pu se libérer entièrement de cette Butte fantôme, de ses cabarets, de ses filles et de ses mauvais garçons. *Carco, Mac Orlan, Utrillo* et tant d'autres verront toujours le monde à travers la lumière si particulière de ce paradis défunt, il y aura toujours, sous leurs paroles, une musique de manège.

Aujourd'hui les *Boris Vian,* les *Pichette* et autres *Izou* s'expliquent fort bien par le Café de Flore, le Tabou et le Bar Vert. Leur existence comme leurs écrits ont la couleur de ces antres mornes ; leur royaume est bien de ce monde-là ! On comprend pourquoi tout ce qu'ils font ou disent manque si singulièrement d'humanité, pourquoi leur sensibilité est si pauvre, si desséchée. Entre l'officine de M. Jean Paulhan et le bar qui leur sert de quartier général, ils marchent les yeux fermés. Leurs yeux ne s'ouvrent vraiment que dans l'atmosphère raréfiée où s'agite le petit

clan de fantoches et de détraqués en qui ils reconnaissent leurs frères. Ceux-là aussi, Paris les a marqués et pris au piège. Un Paris spectral dont le petit cœur d'encre et de vanité bat désespérément à l'ombre de Saint-Germain-des-Prés. Mais ce Paris tel qu'ils le voient, *leur* Paris, qui ne comporte que des oisifs et des impuissants, leur Paris sans air et sans feuilles, mais aussi sans ouvriers, sans travailleurs, sans responsables, les a condamnés à n'être que sa très littéraire réplique, c'est-à-dire rien.

Il est un quartier de la Capitale qui n'a plus change d'âme depuis cinquante ans. L'évolution des mœurs et des techniques, le mouvement virulent de l'histoire ne l'ont pas arraché à l'ambiance théâtrale et vaine de l'autre avant-guerre. En rade au cœur même de l'épopée humaine, les Grands Boulevards continuent d'osciller dans une lumière factice, tel le fléau d'une creuse balance qui ne pèserait que des fantômes. En dépit des devantures insolentes, des lettres au néon, des passages cloutés, rien n'a changé ici depuis un demi-siècle. Je veux dire que ce sont toujours les mêmes hommes qui s'y attardent indéfiniment, avec une obstination maladive tournant à l'obsession. La mode ni l'évolution sociale n'ont pas modifié l'expression de certains de ces visages. L'éternel *boulevardier,* né au temps d'Offenbach et de *Thérésa,* continue d'aller et venir, entre Opéra et République, avec la même dignité friponne, attiré par le même mirage, hanté des mêmes rêveries précises où la manie érotique a toujours la plus grande part.

Dans cet univers de spécialistes tirés à quatre épingles, toute réalité apparaît déformée, tout événement semble vu à travers le prisme étroit d'une lunette de théâtre. Quelques sanctuaires inamovibles continuent de commander l'absurde mouvement des foules. Le *Musée Grévin* et le *Théâtre des Variétés,* le *Passage du Panorama* et la *Brasserie Floréal,* l'immeuble vitré de l'ancien *Matin* et l'étroite scène des petites *Nouveautés*. Univers falsifié, lieu de rencontre des quiproquos interminables et des sous-entendus douteux, c'est un système humain nettement différencié. sorti tout droit du vaudeville, du Caf'Conc' et des salons particuliers de *Marguery* chers au Vieux Marcheur.

C'est à ce monde-là que je pensais en assistant, il y a peu, à la projection du *Silence est d'or,* ce nouveau film de René Clair qui m'a charmé et déçu à la fois. Je dis, et il importe peu que la réalité documentaire me donne tort ou raison, je dis que René Clair est un enfant des Boulevards; que sans les Boulevards arpentés par nos pères au début de ce siècle, il n'y aurait pas eu le René Clair que nous aimons, poète et fin diseur au royaume des images, et que

l'essentiel de son œuvre cinématographique est placé sous le signe du *Vaudeville*.

Il n'y a pas à s'y tromper. Non pas seulement en raison du choix qu'il a fait de certains sujets (*Un chapeau de paille d'Italie, les Deux Timides,* etc.), ni de son goût régulièrement affirmé pour les fiacres, les chapeaux à fleurs, les crinolines et la polka, mais parce que son esthétique et sa façon sont directement dans la tradition théâtrale du Boulevard.

Prenons *Le Silence est d'Or* (où se révèle un René Clair classique, ayant renoncé aux fioritures faciles, aspirant à la sobriété des moyens). Toute l'intrigue et tout l'effet comique sont fondés *systématiquement* sur le renversement, non pas tellement des situations, que des paroles. Le ressort de l'action, c'est un groupe de propos, en l'air en apparence, mais qui, passant de la bouche d'un personnage dans celle d'un autre, renversent toute la perspective et mettent la machine théâtrale en marche. C'est le principe du Cabinet des Glaces. Chaque situation nous est donnée d'abord dans un premier état, puis reflétée. Et, comme chacun sait, tout reflet ressemble à son objet, mais *à l'envers*. C'est là un des principes fondamentaux du Vaudeville. Il n'y a jamais invention véritable, mais multiplication inversée d'une situation initiale dont change seul l'endroit d'où elle est vue.

La scène des deux vieillards et celle de la prairie, dans *Les Deux Timides,* aussi bien que l'heureuse conclusion de *C'est arrivé demain* participent d'une optique semblable. Tout peut toujours s'arranger dans le meilleur des mondes : il suffit de changer de place pour en juger. Ce pourrait bien être, après tout, la morale de René Clair.

Je n'insisterai pas sur l'emploi inconditionné, dans tous ses films, des *gags* vaudevillesques : poursuites, quiproquos, etc., et tous les incidents genre « tarte à la crème ». Mais ici, l'esprit de vaudeville vient se confondre avec la nostalgie du cinéma muet, que René Clair n'a pas cessé de porter en lui. « Le silence est d'or », nous avoue-t-il perfidement. Mais son cœur pense : Le silence était d'or.

René Clair ne s'est jamais guéri tout à fait de cette époque héroïque du cinéma (dont il a eu l'esprit de nous montrer l'envers), où la précarité des moyens et l'innocence des intentions permettait à quelques charmants fantaisistes de côtoyer la poésie du ridicule sans jamais renoncer à l'humour.

Le peuple de fantoches mécanisés qui traversent les films de René Clair sont la descendance directe des fanatiques du Boulevard, au même titre que ses amoureux char-

mants et ses rêveurs désabusés. Humanité restreinte, au surplus, humanité par bien des points artificielle, mais que la grâce poétique de son maître a dotée pourtant d'une valeur universelle. Et tout cela défile devant nous, esquisse un pas de danse et se dissipe comme les songes...

René Clair a passé sa vie, juché dans les cintres du vieux *Vaudeville,* mais il a été chercher ses personnages dans les vitrines d'un *Musée Grévin* passé au rose et au bleu tendre pour les besoins de son cœur.

Il n'est pas vain de dire qu'il est un esprit bien parisien : il l'est au sens où l'entendaient les rêveurs de *Bonne-Nouvelle.*

LUC DECAUNES.

LE TEMOIN POETIQUE

LA VERITE HORS DE SAISON

Quatre textes d'André Breton viennent de voir le jour presque coup sur coup: les *Manifestes du Surréalisme*, réédités par le Sagittaire, la première édition française d'*Arcane 17*, également au Sagittaire, deux grands poèmes: l'*Ode à Fourier*, aux Editions de « Fontaine » et les *Etats Généraux* dans le numéro 58 de cette même revue. Cette parution quasi simultanée précédant la manifestation de la Galerie Maeght sur laquelle je ne reviendrai pas, le point de vue exposé dans notre dernier numéro par mon ami Pierre Guerre coïncidant avec le mien, constitue à elle seule, en dehors même de la qualité des œuvres en cause, l'événement littéraire le plus important qui se soit produit depuis 1940. La rentrée en lice de Breton signifie-t-elle que le moment est revenu pour la Poésie de poursuivre son évolution selon les lignes que lui ont assignées depuis près d'un siècle les « horribles travailleurs » ? Est-il opportun de prétendre affinner la sensibilité et développer au maximum les pouvoirs de l'esprit alors qu'un ordre social n'a pas encore été instauré et que l'Homme est menacé dans son existence physique ?

Le caractère de violence et d'âpreté des discussions qui se livrent autour du Surréalisme suffit à montrer que ce mouvement, loin d'être « dépassé », comme le prétendent certains de ses adversaires, est au contraire singulièrement actuel pour ne pas dire dangereusement *prématuré*.

Que l'on discute la valeur des œuvres, l'efficacité des méthodes, soit, et Breton lui-même se livre à une perpétuelle autocritique, il n'en reste pas moins que le surréalisme, dût-il ne pas le résoudre, car les conditions historiques le rendent insoluble, pose à la conscience des écrivains un problème qui ne s'élude pas.

A relire les *Manifestes*, accompagnés d'ailleurs de commentaires qui en précisent le sens, tout esprit loyal est forcé

de convenir que Breton a répondu par avance à la plupart des objections qu'on est à même de lui présenter aujourd'hui.

On s'étonne, à relire ces textes vieux de vingt ans et qui parurent difficiles à l'époque, de les découvrir si parfaitement clairs.

Sans doute, comme toute théorie, le surréalisme se fonde-t-il sur un postulat : il admet la supériorité de l'imagination sur le raisonnement. C'est du moins à ce postulat, exprimé ici sous une forme volontairement primaire, qu'une critique s'adressant au grand public peut le réduire, mais une telle assertion n'exprime pas la pensée profonde de Breton. Celui-ci n'établit nullement une hiérarchie des facultés, il veut seulement exprimer « le fonctionnement réel de la pensée ». S'il entend « faire justice de la haine du merveilleux » c'est uniquement parce qu'elle est la plus communément répandue dans les milieux intellectuels et dans la société. Il ne faut pas oublier que cet homme que l'on voudrait faire passer pour un mystique est un matérialiste, qu'il estime que l'on peut dégager les lois d'un « mécanisme de l'inspiration » et qu'il s'est livré avec Paul Eluard à une sorte de contre-épreuve du délire en reconstituant volontairement et rationnellement dans *L'Immaculée Conception* les démarches de la folie.

Breton qui a dit sa haine des systèmes, en s'attaquant au problème de « l'expression humaine sous toutes ses formes » s'est toujours gardé d'affirmer quoi que ce soit, il n'a jamais fait état que de ses expériences. « Il s'agissait de remonter aux sources de l'imagination poétique et, qui plus est, de s'y tenir. *C'est ce que je ne prétends pas avoir fait.* Il faut prendre beaucoup sur soi pour vouloir s'établir dans ces régions reculées où tout a d'abord l'air de se passer si mal, à plus forte raison pour vouloir y conduire quelqu'un. Encore n'est-on jamais sûr d'y être tout à fait. » Peut-on exiger plus de modestie ?

On ne saurait davantage prétendre que Breton ait dans ses manifestes voulu ébaucher une esthétique, il a seulement dressé un inventaire des moyens d'expression, des méthodes qui lui permettaient de poursuivre son expérience : « *Les futures techniques surréalistes ne m'intéressent pas.* » Il n'a pas voulu être autre chose qu'un chercheur sur le plan du langage, contribuant dans son domaine à un effort tendant à la libération de l'homme.

C'est parce qu'il estimait que la libération de l'homme était « *la première condition de la libération de l'esprit* », qu'il mit pendant quelques années le surréalisme « au service » de la Révolution. Les raisons de sa rupture avec le Communisme stalinien résident essentiellement dans son

refus de reconnaître le primat de l'Economique, dans sa volonté de maintenir l'autonomie de l'activité poétique. Cette volonté, il la fonde d'ailleurs sur sa conception de la pensée selon Engels : « souveraine et illimitée par sa nature, sa vocation, en puissance, et quant à son but final dans l'histoire ; *mais sans souveraineté et limitée en chacune de ses réalisations et en l'un quelconque de ses états* ». C'est précisément parce qu'il croit à la relativité des systèmes qu'il estime que la révolution totale ne peut se fonder sur un seul mode de pensée (il les voit tous convergeant vers une même fin) qu'il n'a pu s'accommoder de la discipline du Parti. Son « Non Possumus » affirme jalousement l'intégrité de la Poésie : « *De même que les prévisions de Marx en ce qui concerne presque tous les événements extérieurs survenus de sa mort à nos jours, se sont montrées justes, je ne vois pas ce qui pourrait infirmer une seule parole de Lautréamont, touchant aux événements qui n'intéressent que l'esprit.* » Breton a toujours honni les partisans de la littérature « circonstancielle » et du réalisme prolétarien. Il estime en somme que l'écrivain n'a pas à commenter l'action du parti révolutionnaire mais à faire lui-même la révolution dans le domaine et avec les moyens qui lui sont propres. Sans doute fait-il « une question de sensibilité et d'honnêteté » pour l'écrivain « de concevoir dans des conditions morales assez exceptionnellement remplies, la relativité de toute cause en fonction de la cause prolétarienne » mais il est permis de penser qu'il est demeuré fidèle, malgré les circonstances, à son intransigeance de 1930. Les « Ajours » à *Arcane 17* où il s'excuse d'avoir donné l'impression de « certains flottements » en ayant l'air de vouloir relier le surréalisme à une certaine tradition française, les commentaires où il met en cause sur un ton assez acerbe Aragon et même Eluard, tout montre que les divergences entre Breton et le parti communiste ne se sont en rien atténuées. Dans ses *Prolégomènes à un troisième manifeste du Surréalisme ou non,* écrits en 1942, il dénonce avec âpreté la décomposition, l'altération des systèmes philosophiques ou politiques, des idées elles-mêmes, toutes les impostures de l'époque, et il estime que tout progrès sera fatalement remis en cause « tant que les hommes n'auront pas pris conscience de leur condition — *je ne dis pas seulement de leur condition sociale mais de leur condition en tant qu'hommes* et de l'extrême précarité de celle-ci. » C'est au fond dans *Arcane 17,* plus encore que dans les *Manifestes* déjà anciens, que se définit le plus simplement la pensée de Breton ou plus exactement l'idée qu'il se fait de la tâche du poète : « *Il s'agit de faire rendre à la sensibilité humaine tout ce qu'elle peut donner* ».

Ce mot d'ordre, en dépit de l'urgence que lui confère Breton, ne nous paraît pas de nature à être entendu de la

nouvelle génération. Elle peut rendre hommage à la loyauté de Breton, mais elle ne parle plus le même langage. Il n'en reste pas moins qu'*Arcane 17* étant une mise en œuvre de la doctrine ne prête point aux objections comme les *Manifestes*. *Arcane 17* propose un exemple pour le moins troublant d'une réaction de l'imagination contre l'événement lui-même, victoire éphémère, dérisoire peut-être mais qui démontre à quel point le libre exercice de l'imagination est le plus sûr garant de la liberté même de l'esprit et de la dignité de l'Homme.

C'est une opinion généralement reçue que Breton est moins authentiquement poète en vers qu'il ne l'est en prose et que *L'Amour Fou, Nadja* ou *Arcane 17* témoignent d'une beauté, « convulsive » ou non, qui paraît beaucoup moins agissante dans *Le revolver à cheveux blancs* pour ne citer qu'un titre de recueil proprement dit.

On ne peut que souligner le caractère arbitraire d'une distinction quelconque entre le vers et la prose quand il s'agit d'une production surréaliste ; il n'en reste pas moins qu'un texte d'inspiration surréaliste, dans la mesure où il se veut dirigé et ne se propose pas comme un exercice d'écriture automatique, constitue un système clos, un objet verbal, qui, en dehors de toute considération proprement formelle, répond d'une certaine façon à la notion traditionnelle du poème. Quant au vers, même s'il ne se plie à aucune contrainte rythmique, fut-elle simplement de nature respiratoire, il est permis de parler d'un vers surréaliste dans le sens où un découpage typographique isole et met en relief tel élément particulièrement suggestif de la vision.

Le vers surréaliste implique donc, comme tout autre vers, régulier ou non, une cristallisation de l'image ou de la pensée, une formulation rigoureuse, qui sont essentiellement contraires, puisque statiques par définition, à la nature fluante de la poésie. En fait, tout poème ne vit que dans la mesure où le poète oublie ce qu'il veut dire pour laisser parler le poème. Breton, vraisemblablement trop soucieux d'aider à la libération des hommes pour voir dans les mots et les images autre chose que des moyens, se refuse paradoxalement à donner l'exemple de la merveilleuse liberté qu'il prêche. Il est vrai que nous avons tendance à attendre beaucoup, peut-être même plus que ce qu'aucun poète ne pourra jamais apporter, de celui qui, dans un texte fameux, nous avait promis « la nuit des éclairs ».

Il semble que Breton, encore qu'il s'en défende, encore que toutes ses démarches tendent à lever cet interdit, soit victime, à un titre moindre que la génération actuelle, mais victime déjà de ce complexe d'angoisse qui pèse sur notre époque et la voue à une esthétique somme toute puri-

taine. S'il en était autrement, s'il pouvait consentir sans remords à se griser du « stupéfiant image » il ne s'acharnerait pas à justifier la Poésie, il ferait la part beaucoup plus belle au plaisir.

En réalité, l'œuvre poétique de Breton est une œuvre de combat. Elle est vouée elle aussi de par les conditions historiques à se tenir sur la défensive, à protéger l'homme, à maintenir l'intégrité de ses pouvoirs, elle n'est pas à même de faire rendre à la Poésie tout ce qu'elle pourrait donner. L'heure n'est pas venue des *satisfactions objectives*.

L'*Ode à Fourier* apporte un démenti de plus à ceux qui laissent entendre que Breton est un « évasionniste ». Si son ambition suprême est de parvenir à « donner à la raison des ailes vagabondes », il n'est pas libre de le faire lui-même et il est bien obligé de recourir à des procédés tels que certains critiques ont pu l'accuser de didactisme.

Didactisme, et pourquoi pas ? Il ne faut pas ainsi s'hypnotiser sur des mots. Toute exposition est par essence didactique. Seul le ton confère à la persuasion la chaleur humaine que n'a pas le raisonnement et l'on peut fort bien concevoir une sorte de didactisme poétique et même surréaliste où à la rhétorique des idées se substituerait celle des images. C'est le cas de l'*Ode à Fourier* où Breton, tout en suivant le fil d'une pensée rigoureuse, est le serviteur éblouissant et ébloui des images dont elle s'accompagne. On touche ici au don poétique suprême de Breton qui consiste à muer le raisonnement en thème.

Ramenée à une définition littéraire, l'*Ode à Fourier* est une satire épique et intellectuelle où le poète oppose la misère présente des hommes et de la pensée aux géniales utopies de Fourier. De cette antithèse passionnément vécue naît un poème qui a toutes les violences de l'amour. Le mouvement lyrique est tel qu'il parvient à transcender les éléments anecdotiques et même à « faire passer » un tableau synoptique exposant les vues de Fourier sur une révolution de la sensibilité.

L'ouverture, l'adjuration à la statue de la Place Clichy, est admirable, concentrant autour de l'image d'un bouquet de violettes la somme de tous les désirs d'une foule. C'est bientôt le ton de l'ironie et de la colère, une envolée satirique dans laquelle le poète fait son héros Fourier, « dieu de la progression » juge de notre dégénérescence :

Fourier il est par trop sombre de les voir émerger d'un des pires cloaques de l'histoire
Epris du dédale qui y ramène
Impatients de recommencer pour mieux sauter.

Cette dégénérescence il la met en lumière en déballant le contenu du « vieux bahut en cœur de chêne », les idées de Fourier sur les « ressorts sensuels », les « ressorts affectifs » et les « passions mécanisantes » :

Fourier qu'a-t-on fait de ton clavier

Qui répondait à tout par un accord ?

Ce sont ensuite de grandes envolées lyriques :

Je te salue de la Forêt pétrifiée de la culture humaine

Où plus rien n'est debout...

Parce que disposant de la pierre philosophale

Tu n'as écouté que ton premier mouvement qui était de la tendre aux hommes.

Fourier est pour Breton un précurseur du Surréalisme par sa conception de « l'état surcomposé ou supra-mondain de l'âme « *qu'il ne s'agit plus de reporter à d'autre monde mais de promouvoir dans celui-ci* ».

Le mouvement final qui n'a plus, il faut en convenir, que des rapports très vagues avec un poème pur, résume du moins à merveille la pensée révolutionnaire de Breton : « Quand bien même et c'est le cas, je tiendrai pour avéré que l'amélioration du sort humain ne s'opère que très lentement par à-coups au prix de revendications terre-à-terre et de froids calculs *le vrai levier n'en demeure pas moins la croyance irraisonnée à l'acheminement vers un futur édénique* et après tout c'est elle aussi le seul levain des générations, ta jeunesse.

« Au grand scandale des uns, sous l'œil à peine moins sévère des autres, soulevant son poids d'ailes ta liberté. »

En lisant l'*Ode à Fourier* on ne peut pas ne pas en appliquer les termes à Breton lui-même et à l'utopie surréaliste. Nul ne sait mieux que lui combien certaines espérances, ou plutôt l'espoir de leur réalisation prochaine, sont dépassées mais nous ne devons pas consentir, dussions-nous être broyés par l'engrenage des événements, à ce que l'Espérance, elle, soit dépassée. Confiance dans la pensée, scepticisme à l'égard des systèmes, confiance dans l'Homme, défiance à l'égard des régimes et des partis, telles sont les attitudes d'un défenseur passionné de la liberté qui ne sera jamais « l'homme de la pleine adhésion ».

On conçoit que la pensée de Breton soit suspecte aux orthodoxes de tous bords. Elle est au point de vue chrétien totalement hérétique parce qu'elle nie la transcendance, elle a pour les communistes toutes les allures d'une manœuvre

de diversion. Et pourtant elle relève comme la religion et le marxisme du même rêve messiannique, elle prépare les voies d'un salut personnel et collectif, elle se place sous le signe de l'espoir :

« L'amour, la poésie, l'art, c'est par leur seul ressort que la confiance reviendra, que la pensée humaine parviendra à reprendre le large. On ne pourra recommencer à compter sur la science que lorsqu'elle se sera éclairée elle-même sur les moyens de remédier à l'étrange malédiction qui la frappe et semble la vouer à accumuler tellement plus de mécomptes et de malheurs que de bienfaits. *Sans préjudice des mesures d'assainissement moral qui s'imposent en cette sombre veille de deux fois l'an mil, et qui sont essentiellement d'ordre social, pour l'homme pris isolément il ne saurait y avoir d'espoir plus valable et plus étendu que dans le coup d'aile* ».

Le souci qu'a Breton de « repassionner la vie » paraîtra sans doute dérisoire aux métaphysiciens du désespoir comme leur paraît dérisoire l'activité poétique elle-même. Les méthodes de Breton peuvent légitimement paraître sujettes à caution ou à révision aux yeux des poètes ou des artistes à venir mais Breton lui-même n'a jamais prétendu proposer un système esthétique ou autre, il a toujours invité ses lecteurs à élaborer eux-mêmes, et dangereusement, au péril de la vie (tout un martyrologe surréaliste témoigne que ce ne sont pas là de vains mots), les « moyens » qu'ils estiment propres à assurer leur propre libération. C'est pourquoi, si éloignés puissent-ils être du Surréalisme, en tant que doctrine littéraire et à plus forte raison de son idéologie, ils salueront toujours dans Breton l'homme qui a formulé le seul impératif que puisse connaître la Poésie « *du fond du pacte millénaire qui dans l'angoisse a pour objet de maintenir l'intégrité du verbe* ».

L.-G. GROS.

LE CABINET DE LECTURE

Albert Thierry, professeur de lettres à l'Ecole Primaire Supérieure de Melun, a été tué en mai 1915. Il avait trente-quatre ans.

Une réimpression complète de son livre *L'homme en proie aux enfants,* paraît dans deux livraisons des *Belles Lectures,* excellent instrument de culture qui, pour de très minces abonnements, distribue plusieurs fois par mois, des chefs-d'œuvre français et étrangers; et, assez souvent, publie des textes introuvables en librairie et accessibles seulement à des prix de spéculation : les *Contes Féeriques,* de Banville; le *Page Disgracié,* de Tristan; *Vidocq chez Balzac,* de Léon Goslan; le *Cahier Rouge,* de Benjamin Constant; le *Démon Marié,* de Machiavel; le *Voyage en Laponie,* de Regnard; la *Vie de Marianne,* de Marivaux; le *Centaure* et la *Bacchante,* de Maurice de Guérin; *Sylvie,* de Gérard de Nerval et les *Pamphlets,* de Paul-Louis Courier; l'*Histoire Véritable,* de Montesquieu et les *Liaisons dangereuses.* Aujourd'hui, les *Mémoires d'Alexandre Dumas père,* après des contes d'*Hoffmann.* Hier, dans la même livraison que l'*Homme en proie aux enfants,* le *Petit-fils de Sancho Pança,* par Cervantes.

L'Homme en proie aux Enfants est un bon document sur l'école; et sur cette espèce d'enseignement qui ne voudrait rien inculquer que d'immédiatement utilisable. Les textes d'élèves sont souvent cités, le jeune auteur est décrit, socialement situé. Albert Thierry accomplit un grand effort pour se montrer impartial, libre en ses jugements, mais n'atteint que l'objectivité de l'écrivain. Il aime son sujet, il aime ses élèves, il sent les saisons et leur ciel, les suit dans l'humeur de ces hommes en herbe.

Un bon document sur l'enseignement primaire, un meilleur document sur un écrivain-né. Cet homme a senti et accepté par vocation, le paradoxe de la culture primaire, *telle qu'on la concevait alors : Donner un savoir aux ambitions limitées.* Si seulement ces enfants n'avaient pas vécu la vie libre des champs, s'ils étaient aveugles, orphelins, privés d'âme, on pourrait leur allouer la connaissance sans y comprendre le génie du connaître; avec le *contenu* du savoir on leur cacherait ce que c'est que *savoir.* Laide besogne, mais enfin, tâche possible ! Quel despotisme n'a pas rêvé de ne donner à l'adolescent que des appétits, mais en les lui rationnant ? La vieille université assignait au maître primaire une tâche absurde : retirer l'enfant à son amour de la moisson, à ses défauts innés, que la terre pardonne, pour lui donner un savoir utile, *c'est à dire qui fasse de lui un rouage*

utilisable. C'était insensé; cette culture étriquée ne convenait qu'à des esclaves et comme on la donnait à des hommes réputés libres, il fallait y glisser des germes de servitude.

Le bon sens ne conçoit pas de moyens pratiques d'en user autrement. Les sociétés connaissent une seule façon d'employer l'homme : elles le *dressent*. Difficilement, parce qu'il a sur le bout de la langue plus d'esprit que n'en contiennent ces grands corps. Elles ne réussiraient pas à l'enfermer dans son numéro de cirque sans dépenser un peu plus d'art pour l'abuser que pour l'instruire. On fait l'éducation du chien avec des coups et des récompenses; celle de l'âne savant coûte beaucoup de carottes. *On dresse l'homme en le persuadant qu'on l'élève.* Il faut le nourrir d'éloges, c'est-à-dire de phrases, en prenant bien garde qu'il n'y change rien. Si sa pensée s'échappe, s'insurge trop visiblement dans l'originalité de son style, le principe de l'éducation est mis en péril.

Comment échapper à cette fatalité ? Apprendre aux enfants une religion et les convaincre que la façon de vivre vaut mieux que la vie ? De nombreux inconvénients ont déclassé ces méthodes simples de crétinisation qui n'obtenaient plus, du reste, qu'un rendement faible. La société a acquis un avantage supplémentaire à répudier ce système : le rendre responsable des difficultés qu'elle trouvait à se constituer. Astuce qui, malheureusement, ne pouvait longtemps servir. Un autre temps est venu : les sociétés ont changé, mais sans se départir de certaines illusions, sans entamer, par exemple, le principe du progrès matériel, prêtes encore à subir tous les bouleversements pour les fortifier. *Comme autrefois, on durcit l'homme avant de l'utiliser, on le congèle intérieurement;* on fait dépendre la science à lui concéder d'un but social qu'on lui assigne d'abord. Il s'agit de donner le savoir sans éveiller le goût d'en savoir un peu plus. Question pour la Société, de vie ou de mort.

Si la connaissance n'ouvre pas les yeux dans un enclos, elle grandira hors de toute raison et le plus grave est qu'elle *se connaîtra*, découvrira son nom et sa nature *foncièrement critique*. Révélations bientôt funeste à la société telle qu'elle veut durer et croître, sur la ligne de la plus grande force matérielle, de la plus grande force explosive, l'individu à crétiniser n'ayant d'intérêt humain que dans le nombre de tonnes-kilomètres à contrôler pour son compte. Plus réfléchi que le chien d'arrêt ou l'âne savant, le disciple pourrait cependant s'aviser que son programme d'employé d'octroi ou de rat-de-cave oriente dans un certain sens les pages de Saint-Simon ou de Baudelaire que lui commente un instituteur sous-alimenté. Coûte que coûte, il faut relever l'art de maquiller le dressage, égaler les Jésuites, pères de l'enseignement moderne, dans la difficile entreprise de *former des sujets*, de *les convaincre qu'on les élève*. Le problème demeure aussi difficile, le cœur, les sens ont maintenu leurs exigences, chacun souhaiterait de n'être un citoyen qu'accessoirement, mais dans le cadre de notre philosophie rationnelle, personne n'y doit compter : plus la Société assurera sa cohérence, son homogénéité, sa force d'expansion, plus l'individu s'aveuglera sur la nature critique du connaître, plus il se vouera à *n'être un homme que relativement à son existence de citoyen*. L'enseignement ne peut pas se soustraire à la tyrannie sociale, mais comment saura-t-il

satisfaire à ses devoirs collectifs et apaiser incidemment les scrupules de conscience de l'homme qui enseigne ? Le maître avouera-t-il à chaque élève qu'il n'accorde qu'un intérêt secondaire à son bonheur d'individu ? Bon fonctionnaire, il radoubera les bateaux éprouvés, *montrera sa foi* dans le dangereux génie de l'enfance en tournant ce génie vers *la foi.* Foi dans l'humanité, Albert Thierry en était-là, il a fallu après lui raccourcir l'horizon. Foi dans la liberté ? Cette liberté ne parlait pas toutes les langues... Foi dans l'amour ? Euh ! cela mènerait trop loin. (Quant à la foi dans le franc, elle était sous-entendue, elle est comprise dans tous les actes, dans tous les espoirs de tous ces pauvres types, éleveurs et élevés, qui veulent se libérer en servant l'ordre, la discipline, tout ce qui garantit leur aveuglement. Le mythe même qu'aujourd'hui on aimerait leur donner à aimer, s'il a plus de réalité que les fables passées, s'il prend un peu plus l'homme aux entrailles, il possède cependant l'enfance en laisse beaucoup plus qu'il ne l'éclaire et l'enferme aussi étroitement que jamais dans cet impératif répugnant : « *Connais-toi dans ton âme qui ne te connait pas* ». Certainement, les abeilles aussi sont passées par là.

La solution n'est pas de ce monde, ce qui signifie dans ma pensée que le monde lui tourne le dos. Thierry avait peut-être entrevu cette vérité, si parfaitement ramassée par *Valéry* dans ce cri « L'homme n'est qu'en projet ». Il n'a pas mis sa foi dans l'autonomie de la conscience. Continuellement, il a tremblé devant des enfants. Il faut mépriser celui qui met sa foi en lui-même au lieu de se chercher dans les autres, difficilement, jour après jour ! Eût-il été moins sensible, Thierry nous aurait imposé comme un type inoubliable l'*Inspecteur.* L'Inspecteur ! celui qui croit que son être intellectuel assure sa personne, le fonctionnaire à qui on ne pourra jamais apprendre qu'*un individu est le fantôme de celui qu'il est pour autrui,* que sa morale se forme à chaque instant et justement, dans la difficile mais très possible opération d'humaniser ce fantôme.

Albert Thierry nous a parfois donné à sentir cela, et surtout lorsqu'il se trompait. Pardonnons-le d'avoir commenté [« ... ce pauvre délire... »], une lettre d'élève qui dépassait ses capacités critiques : « ...J'aimerais bien mieux ne plus aller à l'Ecole Supérieure... Je ne suis pas né bureaucrate, ni industriel : je serai explorateur, écrivain, malgré les railleries du monde, même de vous, et lorsque je serai usé, vieux, impuissant, je reviendrai en France, où je cultiverai la terre.

« J'ai appris à connaître la nature et, quoique j'ai beaucoup ennuyé mes professeurs, il est resté quelque chose là, et ce quelque chose, jamais on ne me l'enlèvera : — l'année dernière, en entrant ici, j'avais dit : je veux être électricien, mais c'était pour rassurer mes parents, qui voyaient que je ne pensais à rien.

« J'ai vu de plus, l'injustice des hommes et combien il sera difficile de faire la justice, si toutefois c'est possible... ».

Faisons grâce à Thierry qui déclare cet enfant « victime d'une fausse conscience ». Et puisque nous voici sur l'indulgence, ne querellons pas trop Marcel-Edmond Naegelen, qui a donné une préface à cet ouvrage. Cet auteur peu connu se dit ministre, ce que je n'ai pas l'intention de contester, bien qu'une voix me

souffle : « On n'est pas ministre ! et quand on l'est devenu, on ne le dit pas. Et ministre de l'Instruction publique, en plus ! Cette précision me donne envie d'écrire qu'il a pris ses idées au Ministère du Ravitaillement. Je ne serai cependant pas si injuste. Elle est bonne, cette introduction, émue et vraie, aussi pathétique, par endroits que le livre présenté, propre à nous atterrer un peu plus au spectacle des hommes qui « veulent bien faire », mais n'osent exister eux-mêmes, ni croître à travers ce qu'ils ont créé.

Il paraît de très bons livres, d'utiles messages. On les lit en courant quand on devrait les méditer, répondre à leurs arguments. Je voudrais amener beaucoup d'hommes à s'interroger sur le livre d'André Lang, publié aux *Editions de Paris : L'Homme Libre, ce prisonnier.* Ce titre inquiète. Il annonce des paradoxes formés à l'école d'Alain. Si l'homme libre est un prisonnier, le prisonnier pourrait bien être un homme libre, se dit-on, la plaisanterie vient toute seule. Alain n'a-t-il pas écrit qu'il n'y avait de liberté que pour l'oiseau en cage ; ce qui signifie simplement que l'on peut tout dire ? Mais si Lang a choisi un titre malencontreux, il a écrit un livre excellent, très neuf et nous a continuellement passionnés parce qu'il a su faire sentir *l'urgence* du problème traité. C'est pour avoir minutieusement étudié ce livre que j'ai pris tant de goût à la lecture d'Albert Thierry : les deux textes devraient voisiner dans une collection.

Que l'on entre dans ce petit ouvrage par les textes cités en note à la page 3 : Déclaration de l'Etat de Pensylvanie (décembre 1773). « Tous les hommes sont nés également libres et indépendants et ont certains droits... dont celui d'acquérir, de posséder... et de poursuivre leur propre bonheur ». Déclaration de l'Etat de Massachussetts (15 juin 1780) « pouvoir... procuré aux individus de jouir de leurs droits naturels et des bienfaits de la vie ». Déclaration emphatique des droits de l'homme (1789). « La France... s'est proposé pour but de marcher plus librement dans la voie du progrès et de la civilisation... d'augmenter l'aisance de chacun par la réduction graduée des dépenses publiques et des impôts » (on aperçoit déjà la confusion qui mêlera l'idée de bien-être et celle de bonheur : tout accroissement dans le bien-être de quelques-uns s'achète d'un effort collectif. Le progrès solidairement et difficilement acquis assied l'amusement des uns sur l'éreintement des autres : le chemin de fer : la vitesse qui est un nid exquis pour les uns, un enfer pour presque tous).

Enfin, André Lang cite le très bel article de la Constitution de 1848 (article 3) : « *La République française reconnaît des droits et des devoirs antérieurs et supérieurs aux lois positives* ». Ne nous exaltons pas trop sur cette parole. Elle frappe parce qu'on ne l'attend pas et qu'elle dénonce un trouble au cœur de celui qui légiférait, un grain de scepticisme, un scrupule humain. Elle produit un effet *littéraire.* En fait, elle signifie qu'il faut en rabattre et que les lois font ce qu'elles peuvent. C'est touchant, je veux bien et cela nous touche parce que nous sommes un peu bêtes. Il faut lire : « La République française reconnaît des droits et des devoirs antérieurs et supérieurs aux lois positives, qui seront toutefois appliquées comme si ces droits et ces devoirs n'existaient pas ».

Voilà le paradoxe. Il fait éclater notre stupidité : nous inspirons nos lois de Rome, où l'empereur était Dieu, où la loi poli-

tique et la loi religieuse s'enveloppaient mutuellement. Nous éliminons la raison suprême des lois, mais en conservant son autorité, non sans convenir par une restriction que c'est aller un peu fort. Si la loi est tout, qu'elle le dise ! Qu'elle convienne que les individus ne l'intéressent qu'en qualité d'objets et qu'ils doivent mettre leur bonheur dans sa parfaite application. Nous expliquerons au citoyen que c'est la fatalité des nations menacées. Plus un pays obéit à l'instinct de conservation, plus il s'assimile à un corps humain. Gœthe, regardant sa main jouer sur un clavier y voyait un essaim d'abeilles emprisonnées. Encore son regard se divertissait-il à la comparaison. Si le poète avait dû défendre sa peau, ses poings seraient devenus des pierres, son regard un bouclier, sa pensée, une guêpe. Plus de liberté, plus de pensée. L'homme contraint à se battre tombe au-dessous de l'animal.

Combattant d'infanterie dans les deux conflits, prisonnier, résistant, André Lang n'a pas insisté sur les effets psychologiques de l'état de guerre. Il a même laissé à d'autres le soin de prouver longuement que, pas une Révolution ne pourrait changer la nature de l'homme. Ce n'était pas le livre. Son intention a été de montrer l'importance souveraine de l'éducation, en soulignant d'abord qu'il n'en a pas été fait mention dans la déclaration de 89.

La Constitution de 91 mentionne l'instruction, sous-entendant qu'elle est un bienfait auquel tout le monde a droit. Enfin, la déclaration de 93 stipule qu'elle *est un besoin*.

Malheureusement, le mot n'est pas compris. On continue à considérer l'éducation comme un privilège, comme un bien à acquérir. L'Etat concède ce bien, il en contrôle la distribution. Toujours la même faute et enveloppée dans une erreur d'origine chrétienne. Il ne faut pas essayer de changer l'homme : il est né dans une âme immuable, avec une tendance au bonheur que la société satisfait ou non selon ce qu'il saura accomplir à son avantage. Au lieu de rivaliser dans l'édification de systèmes plus ou moins baroques, les philosophes seraient sages de s'entendre sur les notions premières ; s'ils sont capables toutefois de définir le bonheur et les termes les plus simples que la loi manie à pleines mains et en toute ignorance. Le *vocabulaire philosophique* de Lalande, cependant plein d'érudition et pétri de finesse, fait la preuve que les philosophes ne savent même pas où est le véritable problème, en quoi consiste la difficulté à résoudre utilement : *rattraper les divergences de vues qui nous dérobent les notions fondamentales*. Il faut tomber d'accord sur le sexe des anges, parfaitement ; ou avouer qu'on n'en saurait conclure et aussitôt, se taire.

Les Constituants de 45 ont consacré la chiennerie officielle en réclamant l'instruction avant l'éducation, preuve qu'ils ne savaient pas trop ce qu'ils faisaient « interversion inadmissible, dit André Lang, qui témoigne au moins de leur étourderie ». Il est plus sévère que moi : un député a le droit d'être un imbécile ; pas celui de rédiger une constitution en pensant à autre chose.

Après avoir nommé le Suisse, l'Allemand, l'Italienne qui ont créé des méthodes pédagogiques : *Pestalozzi, Frœbel, Montessori,*

André Lang analyse succintement leurs travaux et passe à *Lecomte de Nouy* (*Avenir de l'Esprit :* Gallimard), qui a exercé sur lui une haute influence, qui a, d'ailleurs, préfacé l'ouvrage dont nous rendons compte.

Avec beaucoup d'art, se souvenant à coup sûr de son expérience de la scène, l'auteur nous a ménagé un large entr'acte, qu'il appelle modestement parenthèse, avant d'aborder ses propres programmes qu'il n'expose pas sans un commentaire philosophique très serré, que je crois juste et qui est continuellement intéressant.

J'aurais voulu classer le livre d'André Lang dans une catégorie d'ouvrages qui mériterait de s'appeler : *domaine des textes d'urgence.* A côté d'écrits théoriques, ce rayon comprendrait des écrits d'invention comme les *Assassins d'eau douce,* de Jean-Jacques Gautier.

Il ne s'agit pas d'un roman, ni d'une nouvelle. Le récit se classe par la rapidité du mouvement qui le fait et le porte vers le lecteur. Psychologie extrêmement simplifiée : il s'agit d'une oppression si écrasante et si opiniâtrement criminelle que la victime est suffisamment présentée par les traits qui la désarment, l'innocentent, enveniment ses douleurs. Une famille provinciale digère une bru, c'est tout. Elle l'abrutit, l'asphyxie, la désoriente. Rendue trop faible pour la liberté qu'elle a reprise, elle se défigure à coups de revolver, trop anéantie pour savoir se supprimer. Elle ne peut ni se souffrir, ni se haïr. Un livre de salut public qui donne, à chaque page, envie de crier : au secours. Les membres de cette famille bourgeoise existent afin de chercher dans les autres, *des raisons de s'aimer tels qu'ils sont.* Cette collection de monstres provinciaux forme une arborescence à deux sexes, c'est-à-dire *asexuée* qui absorbe ou tue — et — sous entendu menaçant — quand elle réussit à absorber, s'exerce vraiment, à tuer : *un cancer social.*

Etre gentil, calme et fort, conseil qui résume bien l'exemple de Jean Paulhan et que Guehenno nous livre sans tout à fait avouer de qui il le tient. On donne un tel enseignement à un ami *quand on a relevé ces traits dans son caractère et qu'on s'étonnait de ne pas les trouver encore dans ses écrits.* J'imagine Paulhan soufflant cet avertissement à l'auteur du *Journal des années noires,* comme une leçon de sérénité et qui enveloppât cette jolie louange du camarade rigoureux et loyal : « Tu n'as plus à te surveiller ». Le journal est fort et calme, tout inspiré de *gentillerie* (qui donc a osé ce néologisme ?) Il est émouvant qu'ayant pris conscience du charme versé par sa voix, Jean Guehenno nous le présente comme la récompense d'un effort. Tendresse très secrète pour un public de jeunes disciples à qui le maître a voulu faire croire que toutes ses réussites étaient imitables. Certainement heureuse dans ses effets : Tel vieil écolier, croyant voir encore Jean Guehenno à ses côtés, se prend à noter sur un carnet la page sur Pascal, la page sur les voyantes, en préambule de la recommandation si heureusement suivie « Etre gentil, calme... », puis rougit de sa naïveté, sachant qu'on apprend uniquement ce qu'on était capable d'inventer ; amer privilège de la cinquantaine. Le portrait de Julien Benda est charmant.

La réimpression, si longtemps souhaitée, de *Champavert*, de Petrus Borel, appellerait un long article. Ces contes noirs avaient vu le jour en 1833. Ils sont atroces et banalement vrais, comme l'orgue de Barbarie. On ne peut que faire, à leur sujet, une observation importante : elle concerne le style de Petrus Borel : son langage, très personnel toutefois, n'imagine pas la vie du haut d'une pensée, *il redescend dans l'existence*, ce qui constitue un fait littéraire très exceptionnel, *le casse-tête de l'expression populaire*.

En effet, *toute parole espère*. Toute parole est dans sa substance, salut ; et il faut croire qu'elle fut, à l'origine, résurrection d'un espoir dans la conscience désespérée. Elle en appelle de *l'évidence désenchantée que le jour est une prison de lumière*.

Toute parole enchante un désenchantement. Le paradoxe éclate aussitôt qu'un auteur s'évertue à composer un écrit d'invention nihiliste. Même l'auteur des *assassins d'eau douce* a mis involontairement son *écrit d'urgence* au service de l'espoir. Ses personnages sont aveuglés, *opérables*. Ceux de Pétrus Borel doivent l'existence à leur fonction, qui est mauvaise. Les personnages de Gautier sont exceptionnels, on peut les condamner. On ne haïrait pas ceux de Petrus Borel sans se condamner soi-même. Les choses inanimées sont ici les complices d'une humanité pourrie. *Quand l'homme devient matière, la réalité matérielle devient esprit*. Voilà ce qu'a compris et admirablement signifié Jean Marembert, l'illustrateur de ces contes. C'est parce que la bouche de l'égout est vivante, qu'un enfant nouveau-né n'y peut subsister une heure. Et comme le monde est aux hommes, les intentions bien inspirées se heurtent à la mort. L'individu, cependant, a une conscience ? Oui, mais il se love à l'ombre de son apparence et sa conscience n'est au service que de sa peur : En édifiant les tribunaux, elle a mis en carte la société.

Les vacances nous avaient apporté beaucoup de livres. Je retiens dans celui de Georges Adamovitch (*L'Autre Patrie* : L. U. F.), cette observation d'un étranger entré dans notre guerre que le moralisme sent la révolte. Les contradictions de la vie se vivent, on ne les surmonte qu'en s'y livrant. Bonne observation corollaire que beaucoup de courageux ont fraudé l'épouvante : « ils ont le don d'être ailleurs ». Un nouveau livre de Jacques Perrin : *Si fort est mon désir*, où l'on suit une intention souvent heureuse de se maintenir en deçà de l'abstraction « Le besoin d'être entendu arrête l'homme sur tous les chemins, le besoin d'être compris l'élève jusqu'à Dieu ». Et nous allons assister à la conquête (la plus facile) d'un individu déjà défait.

J'ai pris trop de notes sur le très captivant *Maldoror*, de Marcel Jean et Arpad Mezei (*Le Pavois*) pour oser les resserrer en peu de lignes. En attendant de les réunir, j'informe ces auteurs que le maréchal Foch a été, à deux ans près, le condisciple de Lautréamont, au lycée de Tarbes, révélation que le proviseur de cet établissement me prie de leur communiquer.

Signalons une nouvelle maison d'éditions : *Le Sillage*. Elle nous envoie deux volumes sur les mêmes régions glaciaires : Adapté de l'anglais par R. de Marolles, le livre de Douglas Coe : *La Route de l'Alaska*. En préface, le récit, par André Siegfried, d'un bref voyage qui l'a mené lui-même à Edmonton, ville frontière du grand Nord, qu'il faut traverser pour gagner l'Alaska.

C'est la construction d'une route par les efforts conjugués de l'aviation et des camions, qui fait le sujet de ce livre fantastique. Le deuxième livre publié par *Le Sillage* a été traduit de l'américain par G. de Roux et Anne Nérie, *Scotty-Allan*, de Shannon Garst). Nous sommes de nouveau à Sikagua (demeure des vents du nord). Le dressage des chiens tient une grande place dans ce livre naïf qui a pour sujet central l'amitié d'un enfant et d'un animal. Je déplore, qu'entraîné par son amour des bêtes, l'auteur ait jugé bon de nous les montrer sur le front des Vosges et de dresser leurs états de service. On regrette la neige. L'imagination, car c'est d'elle qu'il s'agit, si vrais que soient les faits, n'accepte pas qu'on la dépayse.

Comme on approuve Armand Lunel d'avoir *écrit* sa retraite de juin 40 ! Sa préface était convaincante. Tout ce qui nous arrive est déjà éteint : nous le ressuscitons aux feux de l'imagination qui l'avait attendu. Quelque grande vérité à découvrir dort sous l'assurance acquise par tant d'écrivains, de Saint Augustin à Proust, qui ont deviné une âme dans la mémoire. Le regard ne se forme pas dans les yeux, il se fait dans ce qu'il regarde et ne recompose le drame qu'à l'ombre de tout notre être et sous un jour qui s'est levé dans notre chair. Cela est hors de doute et n'attend, pour déclasser toute une littérature que l'appoint d'une évidence physiologique encore inaperçue. Nous ne coïncidons avec notre corps que dans la parole et dans l'action, et devons nous recueillir pour dominer à la fois nos actes et nos propos ; mais nous *recueillir en fait,* c'est-à-dire réintégrer un moi indivisible, impénétrable et presque *détaché* qui se fasse un univers du corps qui n'avait été que son pouvoir sur l'espace. Notre aventure se reforme sur l'étendue intérieure que nous lui ouvrons en nous *éloignant* de nos yeux. A aucun moment nous ne sommes le centre de ce que nous avons vécu : *nous ne pouvons qu'en devenir l'étoile.* Pouvons-nous, tant que le fait le plus absorbant se poursuit *nous en abstraire assez pour le regarder avec les yeux de nos yeux ; et l'amener enfin à prendre toute notre place ?* Armand Lunel nous a démontré que cette victoire était possible, et je crois même qu'il pouvait la pousser plus loin. Je regrette en effet qu'après avoir créé l'atmosphère du château endormi, il ait nommé la Belle au bois dormant. Il ne manque pas d'arguments à sa défense. Ce souvenir est une politesse de langage. Son intention était de fasciner le lecteur, mais aussi de l'aider à se détendre. L'écrivain ne compose pas un philtre, mais des philtres.

Soit ! Le long de ce livre clair et dégagé, strict, vivant, on peut relever les effets poétiques de la méthode inaugurée par Lunel. Ouvrons les yeux, non dans notre visage, mais *au faîte* de notre corps et chaque incident regardera tous les autres, les comprendra, en signifiera le secret : « Où est le Bon Dieu ? La nature est un décor muet » et « Espérance morte ». Mais « Toute la famille couche donc là derrière. Sur la table de cuisine, au milieu de la vaisselle ébréchée qui s'égoutte, un appareil de radio. 25 mai 1940, 22 heures, les deux femmes sont venues frapper à ma porte pour me demander si je voulais écouter avec elles l'Angleterre ». L'homme se définit comme le contenu sensible d'un espoir et, dans les chefs-d'œuvre qui lui ont remué le cœur, bougent encore tous les mots qui le lui ont donné pour âme : mots simples d'Alain Fournier revenus à la mémoire de

l'officier qui parcourt son château, ou mots de son drame, qui fut aussi le drame de notre jeunesse. Les illustrations de Léon Zack, sont des dessins surprenants où l'on reconnaît mal les peintures de cet artiste : ils sont troublants comme les motifs que décrit, au jour levant, le fil de la Vierge, toujours brisé et toujours renaissant.

JOE BOUSQUET.

ALBERT THIERRY : *L'homme en proie aux enfants* ; BANVILLE : *Contes féeriques* ; TRISTAN : *Le page disgracié* ; LÉON GOZLAN : *Vidocq chez Balzac* ; BENJAMIN CONSTANT : *Le Cahier Rouge* ; MACHIAVEL : *Le démon marié* ; REGNARD : *Le voyage en Laponie* ; MARIVAUX : *La vie de Marianne* ; MAURICE DE GUÉRIN : *Le Centaure, La Bacchante* ; GÉRARD DE NERVAL : *Sylvie* ; PAUL-LOUIS COURIER : *Pamphlets* ; MONTESQUIEU : *Histoire Véritable* ; LACLOS : *Liaisons dangereuses* ; ALEXANDRE DUMAS père : *Mémoires* ; HOFFMANN : *Le violon de Crémone* ; CERVANTÈS : *Le petit-fils de Sancho Pança* (Les Belles Lectures).

ANDRÉ LANG : *L'homme libre, ce prisonnier* (Editions de Paris) ; LALANDE : *Vocabulaire philosophique* (Alcan) ; LECOMTE DE NOUY : *Avenir de l'esprit* (Gallimard) ; JEAN-JACQUES GAUTIER : *Les Assassins d'eau douce* (Julliard) ; JEAN GUEHENNO : *Journal des années noires* (Gallimard) ; PETRUS BOREL : *Champavert, contes immoraux* (Jean Marembert, illustrateur. Montbrun) ; GEORGES ADAMOVITCH : *L'autre patrie* (L.U.F.) ; JACQUES PERRIN : *Si fort est mon désir* (Gallimard) ; MARCEL JEAN et ARPAD MEZEI : *Maldoror* (Le Pavois) ; DOUGLAS COE : *La Route de l'Alaska*, traduit par R. de Marolles, préface d'André Siegfried ; SHANNON GARST : *Scotty-Allan*, traduit par G. de Roux et Anne Nérée (l'un et l'autre, aux Editions du Sillage) ; ARMAND LUNEL : *Par d'étranges chemins* (Illustrations de Léon Zack. Editions L. Jaspard, Monaco).

J. B.

PROBLEMES DU CINEMA

I. - DES RAPPORTS ET DES ÉCARTS ENTRE FILM ET ROMAN

Qu'il soit d'abord bien entendu que dans les chroniques dont j'apporte ici la première, il ne sera pas question de « rendre compte » de la production cinématographique au jour le jour. Mais bien, à l'occasion de certains films, bons ou mauvais, fameux ou obscurs, de tenter d'élucider quelques problèmes propres au cinéma et à sa « rhétorique » particulière. Ils en ont besoin, certes ! Le cinéma est un monstre, en ce sens qu'il est Protée, et qu'il relève de toutes sortes d'activités : artistiques, économiques, sociales, commerciales, industrielles, politiques, pédagogiques, etc... « Penser le cinéma » peut paraître prétentieux, mais cela n'est pas un luxe : c'est une nécessité. D'ailleurs, on s'y met, et ce n'est pas sans objet que se réunissent, par exemple, des congrés de filmologie. En ces matières, il ne faut pas craindre de pécher par ambition.

Un film qui répand l'admiration me sera aujourd'hui le prétexte d'un premier examen sur le problème des rapports et des écarts entre film et roman. Ce film est *Le Diable au Corps,* réalisé par MM. Autant-Lara, metteur en scène, et Jean Aurenche et Pierre Bost, adaptateurs, scénaristes et dialoguistes, d'après le roman, portant le même titre, de Raymond Radiguet.

Je m'empresse de préciser que je tiens ce film pour une œuvre de tout premier ordre, qu'il a été remarquablement « tourné », que ses dialogues sont d'une excellente qualité, que les acteurs, et surtout Mlle Micheline Presles et M. Gérard Philippe, font merveille. Bref, ce film mérite pleinement son très grand succès.

Mais j'ajoute : c'est dans la mesure même où ce film est réussi qu'il nous montre que le cinéma s'écarte de sa véritable voie et de sa réelle vocation en portant à l'écran un roman célèbre au lieu de viser à une *création* totalement cinématographique. Ce qu'il faut démontrer.

En général, on a beaucoup vanté la fidélité dont ce film fait preuve, dit-on, à l'égard du roman d'où il est tiré. C'est à croire que les critiques n'ont pas relu le roman de Radiguet. J'ai voulu faire l'expérience, huit jours après le film, et vingt-cinq ans après ma première lecture de ce livre... Tout d'abord il me fut agréable de constater que ma mémoire m'avait moins trahi que je ne le craignais. Où je vois une assurance contre mes préjugés. Car sortant du cinéma je mettais en fait que des scènes gonflées jusqu'à de longues séquences dans le film n'occupaient que dix lignes dans le roman. C'était exact et parfois six lignes seulement.

Quelle différence du livre au film ! Quel écart ! L'un n'a rien à voir avec l'autre, qu'une anecdote, et c'est tout autre chose. Les différences sont matérielles d'abord. Par exemple, l'armistice, l'enterrement, la mort de Marthe, les bateaux-mouches, le déjeuner au restaurant, le collège et son hôpital militaire, les infirmières, les ambulances, les poilus, l'alerte aérienne, autant de scènes et d'images de premier plan dans le film et qui *n'existent même pas* dans le roman. Au contraire sont absents du film : l'enfance du héros, la mère de l'héroïne, les deux aventures où le jeune homme trompe sa maîtresse, etc.. On notera aussi que des changements d'allure et de caractère sont imposés à divers personnages, par exemple la mère de Marthe transformée en « dragon », alors qu'elle est anodine et débonnaire dans le roman, ou bien Marthe elle-même, qui devient presque la « femme de trente ans » (en dépit des charmes de l'actrice) alors qu'elle n'a dans le livre que dix-neuf ans, soit trois de plus que son jeune amant, et n'est guère moins puérile que lui : « Nous pleurons ensemble de n'être que des enfants », dit Radiguet expressément.

Les différences matérielles s'accompagnent de notables différences *en esprit*. La principale, à mon sens, est l'atténuation, presque jusqu'à l'effacement, de la cruauté, du cynisme, de la lucidité exemplaire du récit. Radiguet ne parlait pas en vain d'un « jeune garçon cruel », de sa « taquinerie féroce » et je ne saurais oublier que les mots de libertinage, mensonge, hypocrisie, et d'autres de même portée reviennent souvent sous sa plume pour qualifier cet amour fatal, et celui de « vulgaire » pour marquer l'héroïne, alors que le film se tient dans le ton de l'églogue d'abord, puis de l'élégie, puis du drame à la Tristan et Yseult. Il n'est pas jusqu'à une certaine insistance religieuse, avec clocher et croix, qui ne soit nouvelle, là où le romancier disait avec un athéisme impitoyable : « Oui, c'est bien le néant que je désirais pour Marthe, plutôt qu'un monde nouveau où la rejoindre un jour » (1).

Qu'on ne parle donc point de la fidélité de ce film au livre qui l'a inspiré !

Mais *la question n'est pas là.* Il m'indiffère prodigieusement qu'un film ne soit pas fidèle à l'original d'où il tire sa matière. Au contraire je lui reprocherais d'être trop fidèle. *Plus un film est fidèle à un roman, moins il l'est à lui-même et à la vocation du cinéma* (2). Il m'a été indifférent naguère que les cinéastes fussent ou non fidèles à Dostoievski, avec l'*Idiot,* à Balzac, avec *Le Père Goriot,* à Gide, avec *La Symphonie Pastorale,* comme il me le sera demain avec Stendhal et *La Chartreuse de Parme,* sous la seule réserve que le cinéma ne s'amuse pas à déposer des ordures au pied d'un chef-d'œuvre.

Car il va sans dire que les risques que le cinéma court en s'inspirant d'un roman sont en raison inverse de la qualité et de la célébrité du modèle, exactement du degré de connaissance qu'en a le spectateur. Si le cinéaste s'inspire d'une œuvre écrite qui soit et obscure et médiocre, il a plus de chance de travailler « comme si » il inventait lui-même sa matière. C'est le cas

---

(1) Un de mes amis disait que le film s'achevait de telle sorte qu'on pouvait penser que le héros serait « sauvé »...

(2) Nous verrons une autre fois ce qu'il en est pour film et théâtre.

d'innombrables films de Hollywood, tirés de ces nouvelles sans portée littéraire qui alimentent les magazines. Le modèle n'est plus alors qu'un prétexte, comme la plus vague des « histoires » (c'est le terme technique) qui servent à l'établissement d'un scénario. On peut toujours en garder l'anecdote sans dommage pour la création cinématographique.

D'un roman qui est un chef-d'œuvre, et illustre, il y a péril pour l'art du film à ne garder que « l'histoire ». *Pour faire un film valable, le cinéaste doit d'abord renier le roman qui lui sert de modèle.* Celui qui a été tiré du livre de Radiguet n'échappe pas à cette loi.

C'est qu'en vérité film et roman sont *par nature* des modes d'expression essentiellement différents. Il y a hérésie à les vouloir faire s'engendrer l'un l'autre.

Travailler *sur* un roman oblige nécessairement les cinéastes à rester tributaires du roman. Les meilleurs savent que plus ils s'en écartent, plus ils ont de chances d'aller vers le vrai cinéma, mais en même temps ils ne peuvent se résoudre à lui manquer de respect. Là est leur cruelle alternative. A la limite, ils aboutiraient à un chef-d'œuvre du cinéma si leur film n'avait plus rien de commun avec le roman qui les a inspirés. Or cela est absurde. A quoi bon, dès lors, avoir été chercher ce prétexte ?

Cela tient, je le répète, à ce qu'il n'y a pas identité de nature entre film et roman. Un dramaturge peut tirer *le sujet* d'un chef-d'œuvre théâtral d'un autre chef-d'œuvre théâtral (Racine et Euripide, Corneille et le Cid, etc...) parce qu'il crée dans un même univers de création que son devancier. Œdipe, Oreste, Antigone n'ont pas fini d'alimenter le théâtre. Sans identité de nature, l'imitation, l'adaptation ne peuvent pas produire un nouveau chef-d'œuvre. *Le cinéma et le roman ne parlent pas la même langue.* On ne connaît pas de chef-d'œuvre, dans les lettres et les arts, qui ait été obtenu en partant d'un chef-d'œuvre exprimé dans un autre langage littéraire ou artistique : ni une pièce de théâtre tirée d'un roman, ni un roman tiré d'une pièce de théâtre, ni une symphonie d'un tableau, ni un tableau d'une statue ,etc... Ce ne sont que des curiosités, ou alors des miracles, et les doigts de la main suffiraient à les compter. Dieu lui-même n'a pas pu tirer son chef-d'œuvre du genre pomme en « adaptant » son chef-d'œuvre du genre raisin : il lui a fallu travailler *sur de nouveaux frais.*

Que le cinéaste reste, en dépit de lui-même, tributaire de son modèle-roman, et, par là, qu'il s'empêche d'aller dans la voie de sa propre création, je m'én donne pour preuve l'hypothèse suivante que je tiens d'avance pour vérifiée :

Un producteur viendrait dire à des cinéastes : « Messieurs, voici une histoire dont je voudrais que vous fissiez un film... Cela se passe pendant la guerre de 14... Une jeune femme trompe son mari mobilisé avec un collégien, etc... ». Bref, il leur raconterait l'histoire du *Diable au Corps,* de Radiguet, mais il la raconterait à des cinéastes ignorant tout de Radiguet et de son roman. Je mets en fait que ces cinéastes aboutiraient à la *création* d'un film qui serait encore plus différent du roman que le film actuel, et sans aucun doute beaucoup plus près de la vérité filmique.

A l'inverse, je tiens qu'un film comme les *Enfants du Paradis,* entièrement imaginé par ses auteurs, est infiniment plus « appro-

chant », dans l'ordre du cinéma, de la création balzacienne, que les meilleurs films tirés de n'importe quel roman de Balzac.

Poussons plus loin. Un des écarts les plus remarquables entre film et roman réside en ceci que le film transforme en faits, en actes, *et vus* donc en concret, ce qui, dans un roman, n'est que *dit,* donc abstrait.

D'où la différence radicale qui existe dans l'emploi du décor par le cinéaste et par le romancier. Quand le romancier du *Diable* (ou tel autre) raconte une promenade des deux amants en canot, le canot, le fleuve, les arbres ne sont rien, sinon un fond, précisément décoratif, et à peine suggéré, mais l'état d'esprit des amants est tout. Quand le cinéma montre cette promenade, c'est le bateau, la rivière, les nénuphars qui deviennent tout. Et que peut-il rester d'une indication comme celle-ci, que Radiguet ne donne pas pour rien : « La crainte d'être visibles ou de chavirer me rendait nos ébats mille fois plus voluptueux » ? Pourtant, c'est là le fond de l'affaire.

Le romancier se contentera de dire en cinq lignes à peine : « Je l'accompagnai dans plusieurs maisons de lingerie, l'empêchant de commander ce qui lui plaisait et ne me plaisait pas ; par exemple, évitant le rose, qui m'importune, et qui était sa couleur favorite ». Et tout est dit. La caméra, au contraire, me traîne dans les magasins, ne me fait grâce ni de l'étalage, ni du chef de rayon. Et rien n'est dit.

A l'inverse, notons qu'il faut au romancier, pour faire agir un décor sur l'esprit du lecteur, d'assez longues descriptions qui ralentissent fâcheusement son débit. Avec une seule image, le cinéma peut tout dire. Par exemple, les flambées d'olivier dans la chambre des amants du *Diable au Corps.* Le film, par cette image « incarnée », crée aussitôt l'atmosphère voluptueuse. Tout est dit. Là est le langage du cinéma.

C'est que le cinéma (il faut bien en revenir à des vérités d'évidence) est *d'abord,* et bien qu'il parle, un moyen d'expression visuelle. On a pu connaître un cinéma muet, on n'imagine pas un cinéma aveugle. En faisant voir, le cinéma *incarne* : il est un art de la réalité (3). Tout ce qu'il montre est aussitôt tenu pour la vérité du réel. Au théâtre, dans le roman, nous savons toujours que nous sommes devant une fiction, et, dans quelque mesure, devant une création de l'esprit. Devant l'écran, tout se passe comme si nous assistions en réalité à une tranche de la vie (4).

Cela est si vrai que jamais un amateur de cinéma (non plus que les journaux spécialisés) ne raconte un film et n'en parle en nommant les personnages du film par leur nom de personnages, mais par celui des acteurs. Il ne dit pas : Marthe Lecomte, mais Micheline Presles, pas François, mais Gérard Philippe. Tout se passe comme si nous avions assisté aux amours réelles de M. Philippe et de Mlle Presles. Alors qu'un amateur de théâ-

---

(3) Ce qui ne veut pas dire qu'il n'ait pas vocation *aussi* pour des expressions poétiques, mythiques, fantastiques.

(4) Et d'autant plus que certaines écoles, comme l'italienne, nous habituent à des films tournés sans studios, sans acteurs professionnels, et dans la vie quotidienne. La fiction filmée s'habille en documentaire.

tre, s'il peut dire « Barrault *dans* Hamlet » ne racontera jamais la pièce en disant « Barrault tue Renoir », mais nécessairement « Hamlet tue le roi ».

Une autre différence essentielle entre film et roman, et qui découle en partie de ce qui précède, tient à ce que le cinéma s'adresse à beaucoup de gens assemblés, y compris les imbéciles, dont le poids pèse sur le spectacle en même temps que celui des intelligents (5). *Tout est public au cinéma, tout est privé dans le roman.* Ce qui se passe entre le lecteur et l'œuvre imprimée se passe dans le privé. Ce qui se passe dans le livre lui-même, entre deux amants, se passe encore en privé. Au contraire, le cinéma nous le montre : il nous transforme en « voyeurs ». D'où les différences d'appréciation, par exemple, sur l'audace de certaines situations, l'impudeur, l'obscénité. Le cinéma choquera la pudicité par un baiser appuyé, par une épaule nue, parce qu'on les voit en public, là où le roman qui ne les montre qu'en privé n'alarme guère. L'œuvre écrite fera scandale par un *esprit* d'immoralité, là où le cinéma paraîtra « naturel », parce qu'il ne peut pas montrer un esprit, mais des choses. Son aspect public l'empêche d'aller au-delà, et précisément de nous donner la scène des « voyeurs » (ou « entendeurs ») du roman de Radiguet, qui nous amuse à la lecture, mais qui serait insoutenable à la « représentation ».

C'est un fait : quand les traits d'un roman ne touchent que l'esprit, force est au cinéma d'y renoncer. Par exemple, si Radiguet écrit de l'amant séparé de sa maîtresse depuis quelques jours : « Ce qui me tourmentait le plus, c'était le jeûne infligé à mes sens. Mon énervement était celui d'un pianiste sans piano, d'un fumeur sans cigarettes », allez *montrer* cela sur l'écran !

Or, le roman de Radiguet (ou tel autre) est tout entier là. C'est une œuvre de *moraliste.* Il est clair qu'un moraliste s'exprime par pensées, formules et réflexions, tandis que le cinéma s'exprime par images et par actions. S'il arrive aujourd'hui qu'il y ait souvent coïncidence sur ce point entre films et romans, c'est que le roman, comme chez les Américains, s'est mis à employer le langage du cinéma, à s'exprimer par images et par actes. Alors, c'est le roman qui se dévoie. Mais ceci est une autre histoire.

J'en arrive donc à cette série d'affirmations : le roman et le film sont des espèces hétérogènes, leurs moyens d'expression sont radicalement différents, ils ont chacun leur langage propre, et c'est, pour l'un comme pour l'autre, faire fausse route que de marcher sur les brisées du voisin. Repoussant par bienséance l'idée qu'il y ait impuissance, manque de courage ou complaisance commerciale à abriter un film sous le pavillon d'un roman célèbre, je conclus que le cinéma n'a de chances d'aboutir à de vrais chefs-d'œuvre, et durables, qu'à la condition de *créer* non seulement son langage, mais d'abord sa matière.

GABRIEL AUDISIO.

---

(5) Quelqu'un demandait, à propos du *Diable au Corps*, quelle rage (ou quel diable) poussait Gérard Philippe à assister à tant d'enterrements ! Un autre, tout bien réfléchi, concluait qu'il s'agissait de l'enterrement d'un soldat mort à la guerre...

COURRIER D'AILLEURS

MEXIQUE. — « Au moment où ma voie se sépare de celle de mes admirables amis surréalistes, je suis plus conscient que jamais de leur devoir plus que je ne saurais dire... Dans le surréalisme seulement, je trouvais l'expérience entièrement vécue. l'héroïque essai d'une synthèse intégrale qui n'admettait plus de séparation arbitraire entre l'expression plastique et la poésie, entre la poésie et la vie... Et c'est pourquoi je tenais pour superflu d'insister sur quelques désaccords dans la pensée, notamment sur mes objections contre la pensée hégelienne et tout ce qui en découle... Tant que le Surréalisme offrait l'unique hypothèse de travail pour une action collective destinée à libérer des facultés humaines parmi les plus précieuses et les plus négligées, je tenais pour vaine l'analyse de sa base philosophique. Mais, en 1942, après tous les échecs sanglants du Matérialisme Dialectique et la désagrégation progressive de tous les « ismes », il me semble que s'impose la plus rigoureuse vérification de toute théorie qui prétend déterminer la place de l'homme dans l'univers, la place de l'artiste dans le monde... Je suis convaincu que les grands poètes et peintres surréalistes continueront à créer des œuvres essentielles, mais je ne crois pas qu'il sera donné au surréalisme de déterminer la position de l'homme dans le monde actuel, de *formuler objectivement* la raison d'être de l'art ».

Tel est, sommairement résumé, l'essentiel du « *Farewell au Surréalisme* » que publia Wolfgang Paalen — un des meilleurs représentants du mouvement — dans le premier numéro (mars 1942) de la revue *Dyn*.

Tout d'abord, membre du *Groupe Abstraction-Création* (1934) Paalen se rallia ensuite au Surréalisme. Il participa à l'Exposition Internationale de 1938; on lui doit notamment la mise au point de la technique dite du « fumage » (la flamme d'une bougie promenée sur un tableau créant des formes, des structures nouvelles que l'imagination du peintre exploitait ensuite) méthode automatique de premier ordre. Ses principales compositions d'alors nous présentent un monde en formation, un dynamique agglomérat de cellules sur lequel semble passer la grande et originelle psychose de la peur (*Combat des princes Saturniens*, etc.); c'est ce que l'on peut appeler son style « totémique ». Après avoir quitté Paris (mars 1939), Paalen s'établit à Mexico, où il travailla à nouveau dans un sens « non figuratif », quoique ses

recherches transcendent largement l'expression purement plastique, formelle, que beaucoup entendent trop souvent par ce vocable. Ouvert aux problèmes de la physique la plus actuelle, l'art de Paalen, tout comme celui de Gordon Onslow-Ford est une tentative d'explication de l'univers, une tentative de « visualisation directe (non d'interprétation ou de symbolisation) des forces qui nous meuvent et nous émeuvent ».

Les « cosmogonies » que Paalen exécute depuis 1940, témoignent principalement d'un nouveau sens de l'espace, non plus bi ou tridimensionnel, mais multidimensionnel. De ce sens nouveau, einsteinien de l'espace, l'on pourrait trouver les premières manifestations dans quelques œuvres de Kandinsky — et aussi de Matta, Francès et G.-O. Ford.

Les « Cosmogones » (tableau reproduit dans le dernier numéro des *Cahiers d'Art*) est une symphonie de couleurs et rayons dont la force d'expression est d'ailleurs en partie détruite par une construction, et surtout une technique, trop complexe — que Paalen a toutefois heureusement cessé d'employer dans ses dernières œuvres (depuis 1945).

La revue *Dyn*, dirigée par Paalen, et qui parut de 1942 à 45 fut une publication de recherches et d'expérimentation. A côté de nombreux textes techniques, précisant notamment les rapports de l'art et de la science : « *l'œuvre scientifique est une coordination quantitative de relations; l'œuvre d'art est une configuration rythmique de qualités... Il est aussi impossible pour l'art de se borner à formuler des relations (c'est-à-dire d'être scientifique) qu'il est impossible pour la science de formuler des sensations de qualité* »; on trouve, entre autres, des poèmes de César Moro :

> « ... effarée, l'hirondelle à moitié nue
> à son lever picore les têtes des lions
> Une à une les larmes glissent
> sur un miroir de marbre noir ».

et d'Alice Paalen :

> « ... le sourire de la mort
> couché sur le chemin
> inattendu comme le visage du retour ».

Parmi les peintres qui collaborèrent à *Dyn*, certains sont totalement inconnus en France (Edward Renouf, Jean Caroux, John Dawson). Citons encore Robert Motherwell, Alice Paalen, Carlos Mérida, G.-O. Ford, sur lesquels nous reviendrons ultérieurement.

•

EGYPTE. — Edmond Jabes vient de publier (Ed. La Part du Sable) « *Le Fond de l'Eau* », poème d'une rare transparence, qui fait songer à l'ancien Eluard; le chant se déploie, de plus en plus clair, purement « impressionniste » : « *Je parle / de*

l'eau claire de tes seins endormis / et des rives qu'elle noie... » « *Je parle / du miroir de tes yeux secrets / toutes les sentinelles du désespoir...* » « *Personne / que la nuit prisonnière se lamentant / sans cesse et crachant les loups...* ».

●

ROUMANIE. — Le groupe surréaliste, toujours actif, vient de lancer la collection « *Infra-Noire* ». Ces plaquettes, publiées en français, comprennent : « *Au Lobe du Sel* », poèmes de Virgil Teodorescou (« *Tu es le bruit du sel jeté dans l'eau / tes immenses yeux, vergers / sur lesquels brûlent des neiges de soufre...* ») « *La Provocation* », essai de Teodorescou, ou plutôt prose lyrique d'un invincible élan : « *J'adore tes tissus merveilleux et chauds et mes ongles courent après eux comme vers la dernière migration* ».

De Gherasim Luca : « *Amphitrite* » (essai) et *Le Secret du Vide et du Plein* (poèmes), ouvrages sur lesquels nous reviendrons. De Trost : « *Le plaisir de Flotter* » (rêves et délires) et *Le Même du Même* (prose), deux plaquettes d'une importance toute particulière quant au problème du rêve, et enfin, de Paul Paun : « *Les Esprits Animaux* » et « *La Conspiration du Silence* », essais.

●

BELGIQUE. — Marcel Marien publie *Les Corrections Naturelles* (Ed. du Miroir Infidèle, Librairie Sélection, Bruxelles), ouvrage d'une importance égale à « *Poids et Mesures* », qui parut durant la guerre. Les très pénétrants essais formant cet ouvrage concernent, en grande partie, l'œuvre présente de René Magritte : « L'on peut songer, à propos des expériences actuelles de Magritte, à Hegel redécouvrant, vingt-trois siècles après Platon, l'arme souple tombée dans l'oubli de la dialectique, pour lui conférer une vigueur qui, à travers Marx, Lénine et notre temps, poursuit toujours le bouleversement lucide et discipliné du monde; ou encore à Lautréamont retournant le sablier de la morale laborieusement érigée par Pascal ou Vauvenargues... ». Suit un remarquable « éreintage » de Paul Delvaux : « Delvaux estime en effet qu'il suffit d'asseoir un jeune pédéraste sur un canapé Louis-Philippe, de conférer d'un air inspiré au drap de ce canapé une couleur qui frise le vert billard, puis de foutre ce canapé, nanti de son vert et de son pédéraste, aux pieds d'un temple grec laborieusement copié d'après un quelconque prospectus de tourisme, pour atteindre la Poésie... ».

●

TCHECOSLOVAQUIE. — La revue *Blok* consacre son numéro VI aux dessins d'enfants; c'est l'un des meilleurs numéros de cette nouvelle publication, soigneusement édité, avec de magnifiques planches en couleurs. Les nos suivants traitent de l'architecture et de l'ameublement, des problèmes du cinéma, etc.

La revue *Ceskoslovensko,* également d'une fort belle présentation, consacre son n° 3 à la peinture tchèque contemporaine. Enfin, le poète Ludvik Kundera a tout récemment publié un recueil : « *Zivy v Nas* », d'un lyrisme assez proche de celui de Tzara, la sensualité en plus : « *Propulsé de projecteurs rouges / le visage fend les toiles d'araignées / Mais ton visage liquide / au point de ne laisser survivre que les nervures / d'une aventure sans fin...* » « *A l'approche du soir les arbres suppliants moisissent / nous nous noyons dans une nasse de boue / on abat les forêts* ».

●

FRANCE. — Durant ces mois d'été, l'activité artistique ne s'est pas ralentie, tout au contraire, et il semble bien que quelques-unes des expositions les plus importantes de l'année se soient déroulées alors : *Pevsner, Matta,* Galerie Drouin ; l'*Exposition Internationale du Surréalisme 1947* chez Maeght, les *Réalités Nouvelles,* etc.

L'exposition Pevsner a attiré l'attention sur certaines formes d'art abstrait qui ont connu un grand développement en Russie, entre les années 1910 et 1920, et dont quelques représentants, trop méconnus, ont, depuis lors, poursuivi leurs efforts tant en France qu'aux Etats-Unis. Le premier mouvement abstrait russe, le *Rayonnisme,* de Larionov (1910), d'origine cubo-futuriste, portait en lui un violent courant baroque, courant contre lequel d'autres artistes réagirent avec force. Malévitch fonda ainsi le *Suprématisme,* art étayé par des principes plus éthiques qu'esthétiques, rejoignant ainsi à bien des égards le *Néo-Plasticisme* de Mondrian. Pour Malévitch, le fait plastique essentiel réside dans la recherche : 1° de l'équivalence chromatique ; 2° de l'opposition inter-chromatique. Ses œuvres se présentent donc comme la somme de recherches très diverses, portant aussi bien sur le caractère spécifique d'un ton que sur ses relations avec d'autres tons — ce qu'Hélion fit longtemps pour sa part, avec toutefois moins de rigueur. Ces recherches, de plus en plus poussées, amenèrent bientôt Malevitch à ne plus user que d'une gamme de couleurs restreintes (tons primaires, plus noir et gris et blanc) et enfin à réaliser des œuvres « blanc sur blanc » où il étudia de façon presque scientifique l'accroissement ou la réduction, l'orientation ou l'intensité « inter-chromatique » d'un simple rectangle blanc placé sur un fond blanc. La mort de Malevitch (qui est resté totalement ignoré dans son pays et à peine connu ailleurs) mit un terme à ces recherches qui, loin d'être stériles, auraient peut-être permis à l'art abstrait de trouver son expression la plus pure.

L'art abstrait avait rejeté le sujet, mais certains peintres considérèrent que c'était au profit exclusif des formes (lignes) et des couleurs qui, ainsi élevées au rang « d'objets de délectation » constituaient désormais le véritable sujet du tableau. Contre ces tendances (tendances à créer par la forme, par des recherches de matière, de véritables « objets » à l'intérieur du tableau abstrait — objets non-figuratifs, certes, mais traduisant les émotions individuelles, la subjectivité du peintre), Rodchenko créa le *Non-Objectivisme.* Pour étouffer toute velléité d'ordre esthétique-subjectif Rodchenko poussa le « géométrisme » jusqu'à

ses limites les plus absurdes. Cet art non-objectiviste ne supporte pas d'être mis en parallèle avec celui de Mondrian ou même de Malevitch, peintres qui connurent tous deux l'angoisse que provoque la recherche de « l'absolu » — pour parler comme aujourd'hui il est de mode de parler.

En marge des groupes précédents, l'œuvre de Lissitzky semble née d'une rencontre (toute idéale) Duchamp-Malevitch : quoique toujours purement abstraite, elle est parfois dotée d'une poésie et de ce « certain » humour qu'a illustré Duchamp. Il n'est pas impossible que les œuvres de Lissitzky aient joué leur rôle dans l'élaboration du *Constructivisme,* sans conteste le plus important mouvement d'art russe de la période 1910-20. Ce groupe, formé vers 1918 sous l'égide reconnue de Picasso (des *constructions* de Picasso) eut pour chefs de file Vladimir-Tatlin, Naum Gabo et son frère, Anton Pevsner.

Anton Pevsner est un des grands artistes de ce temps dont la valeur, par suite de circonstances défavorables, n'avait jamais été jusqu'à présent pleinement reconnu. Il est un des initiateurs du *Constructivisme* qui prit forme à Moscou, en 1920. Dans un manifeste publié alors, Gabo et Pevsner déclaraient :

« Pour répondre à la vie réelle, l'art doit se baser sur deux éléments fondamentaux : l'espace et le temps.

« Le volume n'est pas la seule expression spatiale.

« Les éléments cinétiques et dynamiques peuvent permettre l'expression du temps réel ; les rythmes statiques n'y suffisent pas.

« Pour agrandir les limites du champ sculptural, tel qu'il résulte du seul volume massif, nous réalisons nos constructions de telles sortes que l'air qui les pénètre devient partie intégrante de l'œuvre ».

Cette utilisation de l'espace, nous la retrouvons dans certaines œuvres de Henry Moore, qui perce ses sculptures de trous (grandes échappées sur la toile de fond de l'univers ambiant) et qui, par les vides, fait « jouer », met en valeur les masses sculpturales, les pleins. Mais, chez Pevsner, l'espace n'est pas un vide, un rien défini par quelque chose, il n'est pas délimité, contenu, à l'intérieur de la sculpture, mais plutôt il rayonne autour d'elle ; il a sa propre vie, et ses lois qui régissent souvent le *matériau* employé (généralement acier ou cuivre pour Pevsner) qui n'est que la *structure visible* de la sculpture.

Pevsner et Gabo précisent encore :

« L'espace devient un des attributs fondamentaux de la sculpture. Nous l'utilisons comme un élément nouveau et plastique, une substance qui cesse d'être pour nous une abstraction, devient une matière malléable et s'incorpore à nos constructions.

« Le volume de la masse et le volume de l'espace ne sont pas, plastiquement, la même chose, mais deux matériaux différents, concrets et mesurables.

« De plus, nos constructions portent en elles les ombres et les lumières, les captent et les conservent, tandis qu'elles aug-

mentent les variations de la couleur grâce à des matières de tons différents.

« Dans les rythmes dynamiques de nos œuvres, le temps intervient comme facteur d'émotion. Le temps est la substance idéale de nos constructions, le champ même du mouvement des figures successives de chacune de nos œuvres ; nous le prenons pour quatrième dimension ».

Autre manifestation de l'art abstrait : le *IIe Salon des Réalités Nouvelles,* qui a remporté un succès notable. L'abstrait fait boule de neige — ce qui implique aussi qu'il descend la pente... L'épuration de quelques suiveurs sans grand talent s'impose.

Aux Etats-Unis et en Suisse, deux importantes monographies vont être publiées, consacrées respectivement au peintre et sculpteur Jean Arp et à sa femme, Sophie Taueber-Arp, morte en 1943. Sophie Taueber fut l'un des premiers artistes à se rallier au mouvement abstrait international, aux environs de 1915, à Zurich. Elle assista et participa aux manifestations de naissance de Dada, mais son esprit n'en fut que peu marqué. Ainsi que l'a fort bien écrit Gabrielle Buffet-Picabia « son œuvre est un témoignage de cette recherche d'une vérité pure. Le travail imaginatif de création se faisait en elle, non par accumulation de motifs, mais par un dépouillement progressif qui, peu à peu, la laissait face à face avec une ligne nue, un jeu de formes pures dont elle tirait le rythme plastique d'un tableau ». Sincérité et pureté, tels sont là, les signes essentiels de l'œuvre de Sophie Taeuber (comme d'ailleurs celle de Arp lui-même...), œuvre d'une rectitude toute néo-plasticienne, mais sous laquelle se manifeste une sensibilité toujours étonnament profonde. Les éditions *Allianz-Verlag* (Limmattalstrasse 253, Zurich 10) ont publié, en une luxueuse édition, *les neuf derniers dessins de Sophie Taueber-Arp.* Signalons également les « duo-dessins » (réalisés conjointement par Jean Arp et Sophie Taueber) qui illustrent le très beau recueil des poèmes de Arp : *Le Siège de l'Air* (Ed. Vrille).

Chez Maeght, l'*Exposition Internationale du Surréalisme 1947* : de belles choses, si l'on a considéré des œuvres en particulier, mais la manifestation collective elle-même ? La « création du mythe collectif moderne » (dont la nécessité est d'ailleurs contestable) est loin d'être convaincante. Quant à l'activité du groupe surréaliste, elle reste encore très souvent théorique et, sur un plan politique plus que littéraire. *Cause,* (le groupe orthodoxe dirigé par Breton) a publié un manifeste : *Rupture Inaugurale,* « pour définir son attitude préjudicielle à l'égard de toute politique partisane ». Le Groupe *Surréalisme-Révolutionnaire,* aux tendances communistes, y a répondu — en théorie également.

Matta : Peut-être aurait-il fallu profiter de l'exposition assez complète qui s'est déroulée en août, chez Drouin pour présenter Matta, dont nous avons maintes fois parlé dans ce « courrier », mais toujours trop brièvement. Mais sans doute l'œuvre de Matta est-elle de celles qui ne se laissent pas aisément saisir. Peinture intellectuelle, aux abords pleins de danger — car, avec Matta, chaque coup de pinceau est un signe et chaque signe est un idéograme s'imbriquant dans un système de problèmes

afférents aux deux inconnues majeures de ce temps : l'homme et l'univers — mais aussi peinture physique, aux relents de meurtres et de menstrues, peinture-convulsive, peinture-interrogation aux brusques échappées et retombées encore plus brutales avec flagellations de cœurs mis à nu, peinture-témoignage d'une lucidité effrayante, et aussi, (pour plaire à quelqu'uns) peinture « gardant un caractère plastique », sachant remplir de grandes surfaces, de très grandes surfaces dans lesquelles les peintres d'aujourd'hui n'osent (ou ne peuvent plus) s'exprimer.

Matta : un des deux ou trois grands peintres de cette génération qui vient, et qui s'inscrit après celle de Picasso et Kandinsky, Braque et Mondrian, et celle, intermédiaire, de Tanguy, Ernst, Miro et quelques autres. Génération de l'apport de laquelle l'on attend la solution...

A Cannes, Galerie des Etats-Unis, a été présenté en août, un ensemble d'œuvres de peintres modernes, qui a quelque peu rendu perplexe la population indigène et touristique. Y participait notamment Henry Conrad — dont c'est la première exposition en France. Ce peintre poursuit d'étranges et personnelles recherches. « On peut situer l'art au moment précis où l'eau et le feu entrent en contact... La peinture est appelée à devenir un art proprement chimique, utilisant comme une fin en soi les propriétés organiques de la matière » déclare-t-il dans le catalogue de cette exposition, tandis qu'un peu plus loin Malespine annonce une « ère nouvelle dans la peinture, où l'imagination va tenir la première place, au delà du réel et par delà le rêve ».

Le Musée de Grenoble a ajouté au désarroi en organisant à Cannes, une exposition durant le Festival du Film. Comme suite à cette exposition, la municipalité, saisie d'une belle ardeur, médite la création d'un Musée d'Art Moderne. Certains néophytes (d'ailleurs bien intentionnés !) ont aussitôt avancé les noms de Jean-Gabriel Domergue et autres « artistes »... Toujours à Cannes, à l'hôtel Martinez, sous l'impulsion du Ciné-Club de la Ville et de son animateur, M. Albicocco, s'est déroulé un Festival International du Film Amateur. Ont été notamment projetées des œuvres de la cinéaste d'avant-garde américaine Maya Deren — dont nous avions présenté l'activité dans un précédent numéro.

Les deux plus hautes récompenses de ce Festival du Film amateur : la *Coupe Challenge International* ainsi que le *Grand Prix du Film d'Avant-Garde* (un tableau de Goetz, offert par la galerie des Etats-Unis), ont été décernées à Maya Deren pour « l'ensemble de son œuvre ».

RENÉ RENNE ET CLAUDE SERBANNE.

UNE SEMAINE D'ART EN AVIGNON

Je suis de ceux qui pensent qu'il est affligeant qu'un pays comme le nôtre, dont l'excellence ne se manifeste plus que dans le domaine des Arts et qui ne peut retenir l'audience du monde que par sa littérature, sa musique, sa peinture et son théâtre, n'ait pu encore réaliser ce centre artistique estival, ce « Salzbourg » français ou durant un mois il devrait présenter aux foules internationales les diverses expressions de sa qualité.

Je suis celui qui pense — et depuis fort longtemps — que ce lieu choisi devrait être Aix-en-Provence, parce que toute manifestation de l'art ou de la pensée trouve en France son climat le plus favorable dans une atmosphère XVIIe et qu'Aix-en-Provence ne l'a pas encore complètement perdue. J'ai milité en faveur de ce Salzbourg aixois, démontré que sa situation géographique aux portes de la Côte d'Azur, l'unique qualité de sa campagne ordonnée comme un paysage de Poussin, son silence studieux, sa gloire d'avoir donné le jour à Cézanne et de l'avoir retenu, ses possibilités d'accueillir dans les cours de ses vieux hôtels la Musique et le Théâtre, faisaient d'Aix un des lieux le plus propice à ces artistiques rencontres.

C'est dire avec quel intérêt, un peu suspect, j'en conviens, je me suis rendu en Avignon, où M. Jean Vilar, en ce début septembre, avec beaucoup de courage et sans doute peu d'argent décidait de donner des spectacles dramatiques qui ne devaient pas s'adresser uniquement aux Avignonnais. Car, le problème préalable est là : faire quelque chose qui, dépassant le cadre local, déplace le spectateur et l'amène au lieu choisi de Paris, de Cannes ou de San-Francisco. Je dois dire en toute franchise que l'indifférence du public indigène aux trois spectacles donnés, la présence de nombreux journalistes parisiens et de quelques visages bronzés par le soleil de la Côte sont déjà à mes yeux une incontestable réussite.

Trois spectacles nous furent offerts. Le premier fut *Richard II*. C'est dans la cour intérieure du Palais des Papes que M. Vilar a enfermé le drame Shakespearien. Sans oser dresser en son milieu une vraie scène élisabethaine, il a réalisé une scène étroite et carrée, avancée vers le public. Ne jouant que du décor préexistant — grandiose — et d'éclairage d'ailleurs sans recherche, une difficulté sérieuse se posait, celle des constants

changements de lieux nécessités par l'action. Il ne pouvait être certes, question de planter des décors puisque l'on ne jouait qu'avec la muraille du Palais des Papes et il fallait, sous les yeux inhabitués du public à une semblable confidence, amener, sans l'obturation d'un rideau, de multiples accessoires en scène. La bondissante adresse de M. Cazeneuve que nous devions retrouver le lendemain dévoué à Claudel, le fit avec la célérité et l'aisance nécessaires. Que nous reste-t-il de ce spectacle ? D'abord, le jeu extraordinairement intelligent et sensible de M. Jean Vilar, qui s'était emparé de ce rôle difficultueux de *Richard II*, tout négatif et dont les nuances psychologiques s'adaptent mal au nécessaire grossissement du plein air. C'est là un tour de force dont nous eussions certainement mieux apprécié l'exceptionnelle réussite au cinquième rang des fauteuils du Vieux-Colombier.

Mais alors, pourquoi choisir pour un spectacle de plein air une pièce nécessitant un jeu si subtil ? Et pourquoi surtout, choisir dans l'œuvre de Shakespeare cette lourde fresque historique qui ne peut profondément toucher qu'un spectateur anglais. Déterminé par les murs du château à monter une œuvre d'atmosphère médiévale, M. Jean Vilar a évidemment pensé à Shakespeare. Les grands chefs-d'œuvre ne lui étaient sans doute pas possible. Et puis, ne fallait-il pas essayer de faire original en présentant un Shakespeare inédit sur nos scènes ! Ce choix est une incontestable erreur. Encore une fois, le jeu de M. Vilar n'est pas en cause, pas plus que la qualtié de l'adaptation de M. Jean Curtis. Tous leurs talents et celui de l'excellente équipe de comédiens qui s'est dépensée au cours de cette représentation n'ont pu empêcher *Richard II* d'être à nos yeux et à nos oreilles françaises, une pièce mineure que Laurence Olivier, qui l'a montée cet été à Edimbourg, se gardera bien de représenter en France, certain qu'elle n'y pourra jamais trouver l'audience du *Roi Lear* ou de *Macbeth*.

Le lendemain, Claudel, avec l'*Histoire de Tobie et de Sara*, nous attendait dans une cour du palais, pompeusement appelée jardin d'Urbain-V. Mais ici tout change et la réussite va être totale. D'abord, le spectateur perd délicieusement pied. Il est conduit à la porte de ce jardin secret par d'obscures venelles qu'écrase la masse énorme du Palais des Papes. N'en déplaise à notre grand poète catholique, il croirait se rendre nuitamment à quelque messe noire ! On se trouve enfin assis dans une cour, une cour de patronage intime et discrète, d'où il nous faudra attendre l'inutile, d'ailleurs, projection lumineuse finale pour apercevoir les hautes murailles du palais. Et les trois actes claudeliens vont dérouler les splendeurs de leur texte. La scène est réduite, un socle sur lequel M. Cazeneuve va harmonieusement poser les interprètes, tandis qu'hors de nos yeux, dans des feuillages lointains, un chœur et une voix psalmodieront des chants, des paroles et les plaintes de l'anxieuse Sara. Le vieux Tobie entendant l'appel de Sara, l'intervention de l'Ange Raphaël, le mariage mystique du jeune Tobie et de Sara furent des moments d'une bien rare qualité. Cette présentation de M. Cazeneuve, aidée d'une musique de scène de M. Litaize parfaitement adaptée, des costumes intelligents de M. Mario Prassinos et du jeu remarquable de MM. Alain Cuny, Jean Vilar,

Negroni et de Mmes Dussane et Silvia Monfort nous laisse un parfait souvenir. Il se dégageait d'elle cet ordre, cette grandeur simple et familière, cette émotion née d'un texte inspiré et de sa tranquille et fidèle représentation.

Le lendemain, au Théâtre Municipal, était créé une pièce de Maurice Clavel, l'heureux auteur des « Incendiaires ». Si je trouve excellent ce transport du jeu dramatique en divers lieux et l'opportunité de retrouver une vraie scène et un vrai rideau (on ne dira jamais assez la qualité intrinsèque des théâtres provinciaux !), je crois par contre, que la création de cette hautaine et super intellectuelle « Terrasse du Midi » ne s'imposait pas. Il ne s'agit pas, en effet, de jouer aussi bien qu'à Paris — et ce fut, certes, le cas en Avignon. Bravo, Michel Bouquet ! — une œuvre intéressante, de faire ce que l'on appelle de la décentralisation théâtrale, mais d'apporter à ces solennités estivales des œuvres d'un tout autre retentissement dramatique.

Ainsi donc, trois spectacles, dont l'un excellent et les deux autres d'une incontestable et exceptionnelle tenue, un esprit intelligent qui a présidé à tout cela et pour la première fois, un effort certes, encore bien timide, bien qu'il ait été accompagné de deux concerts de musique française d'une remarquable qualité et de cette exposition de peinture moderne du Palais des Papes, dont toute la presse a vanté le prodigieux intérêt, mais tout de même un effort qui pourrait être ce rassemblement artistique espéré.

Et maintenant, soyons partial. J'aime Avignon, mais le charme d'Avignon est un charme romain. C'est le côté « Piazza Navone » qui nous attache à cette ville si peu française dans ses beautés, si banalement provinciale dans ses laideurs. Et je pense à la façade de l'Hôtel des Monnaies et au miraculeux jardins des Doms et je pense à l'affligeante banalité de cette rue de la République où nous errions le soir venu et où, malgré M. Jean Vialar et les siens, les sortilèges de la poésie et de la musique se dissipaient aux vitrines éclairées de Priminime.

VICTOR CAMARAT.

L'EXPOSITION D'ART MODERNE EN AVIGNON

Mieux qu'une exposition, c'est un acte de courage et de foi, une émouvante confrontation entre un lieu chargé de grandeur et d'années et la pointe la plus extrême de l'art contemporain.

Du courage et de la foi, il en a fallu certainement pour concevoir une exposition aussi éloignée de toutes les routines, aussi peu soucieuse des réactions violentes qu'elle ne manquerait pas de susciter localement. Lorsque l'on connaît les difficultés rencontrées pour rassembler quelques œuvres d'un seul artiste, on peut s'émerveiller d'un ensemble aussi considérable par sa qualité que par sa quantité.

Nous sommes ici, loin des expositions désséchantes, des galeries distinguées, des musées trop didactiques ou poussiéreux. En Avignon, la vie jaillit intensément des œuvres exposées et nous donne la preuve qu'il n'y a pas rupture entre le passé et le présent quand on sait se garder de la médiocrité et de l'imitation. Ici, tout est effort et pure création.

Dans le cadre monumental et austère du Palais des Papes, contrairement à ce que l'on aurait pu craindre d'un voisinage aussi prestigieux, les œuvres qui nous sont présentées, pour la plupart très connues, prennent une singulière grandeur.

On peut s'étonner de voir figurer Marquet bien étranger aux préoccupations plastiques des autres exposants et desservi plus que tout autre par l'absence d'encadrement.

Peut-être aussi regrettera-t-on que, par volonté d'unité, de dépouillement, les organisateurs aient cru devoir accrocher systématiquement toutes les toiles sans encadrement.

Si Picasso, par le caractère monumental de son dessein, Léger, essentiellement mural, n'en souffrent aucunement, si Chagall, dont les toiles se présentent à nous comme une suite d'illustrations merveilleuses pour un conte féerique, n'en est pas diminué, un peintre de chevalet comme Matisse, n'y est pas à son avantage. Pour la même raison, Braque, dont l'ensemble est d'une haute qualité, entre en lutte avec le mur, ses harmonies colorées et sa matière mâte et rugueuse se confondent avec la pierre et font que cette œuvre, construite et équilibrée devient d'une lecture difficile.

La participation des sculpteurs, intéressante, manque d'œuvres importantes qui eussent fait équilibre avec les grandes toiles. Mais il est presque impossible de faire voyager d'importantes sculptures.

Critiques légères qui ne diminuent pas la réussite exemplaire de l'entreprise.

Il convient aussi de souligner la présence des artistes aux noms connus, mais rarement exposés, que sont Balthus, Paul Klée, Mondrian, Arp.

Tout cela est de l'excellente décentralisation artistique qui, non seulement propose à la population régionale des œuvres qu'elle n'a pas eu l'occasion de connaître, mais aussi crée dans un centre provincial un mouvement d'art d'importance internationale.

Enfin, cette exposition remplit cette condition qui devrait être à la base de ce genre de manifestation et que Paul Eluard résume dans le titre d'un de ses célèbres poèmes : « Donner à voir ».

JEAN TRÉMIGNAC.

FREDERIC BAZILLE AU JEU DE PAUME

L'admirable réunion, au musée du Jeu de Paume, à Paris, d'œuvres impressionnistes et d'œuvres qui les ont précédées et suivies, met heureusement en valeur un impressionniste qu'on pourrait appeler modéré, un artiste quasi méconnu, que ne mentionnent même pas de nombreux livres sur la peinture au XIX[me] siècle, Frédéric Bazille.

Dans l'atelier de Gleyre, il se lia, en 1862, avec Renoir, Sisley et Monet, lequel, l'année suivante, les persuada de quitter cet atelier. Bientôt, Pissarro, Cézanne, Guillaumin se joignent à eux : le groupe dit plus tard des impressionnistes est fondé. Sa « Réunion de famille », aujourd'hui au Louvre, exposée au Jeu de Paume, est refusée au Salon de 1868, et reléguée dans les combles, en même temps que la « Lise » de Renoir, et les « Navires » de Monet. Il est tué en novembre 1871, à Beaune-la-Rolande. Ses maîtres ? Corot, Courbet, et, plus directement, Manet, après la révélation de l'exposition Martinet. Il devint de ses amis, et Fantin-Latour le campe dans l' « Hommage à Manet » (1), très grand, surtout auprès de Zola, l'air énergique et franc. Comment ne pas penser à l'auteur d' « Olympia » devant la « Femme couchée » (2), peinte aussitôt après, « la Toilette » (1870), « La Négresse aux pivoines », « le Héron », le « Portrait d'Alphonse Tissié » en cuirassier ? Si le sujet surtout des trois premières de ces toiles évoque le nom de Manet, car la facture en est menue, la ligne ou la matière souvent molle, la couleur sans lien général, la touche précise, mais large et vigoureuse du «Portrait d'Alphonse Tissié », son harmonie de rouges et de gris, les uns par les autres soutenus, sont dignes de l'auteur du « Fifre ». On y décèle plus d'application, moins de liberté. Bazille n'a pas la souveraine aisance de son aîné qui, dessinant avec de la couleur, colorant avec des « taches » et des reflets, a résolu comme en se jouant et face au chevalet presque tous les problèmes de la peinture, et inventé à ce langage de nouveaux moyens d'expression, avec une maîtrise qui ne se départ jamais d'un air d'improvisation. Quant au « Héron », entouré d'autres oiseaux, nature morte, c'est, par de là Manet, à Franz Hals qu'il fait songer, par son ferme modèle à plat, par la plénitude sobre

---

(1). Cette toile est exposée au Jeu de Paume.

(2). A l'exception de la « Réunion de famille » et de « l'Atelier », au Louvre, les toiles citées ont été données au musée de Montpellier par M[me] Gaston Bazille et son fils Marc.

de sa gamme de gris et de noirs, — véritable gageure —, rompue par une seule note bleu-pâle, autour de quoi elle s'ordonne, s'allège et chante.

Peintre de nu, Bazille apporte « un frisson nouveau ». Le corps de la « Femme couchée », de « la Toilette », le même, n'emprunte à « Olympia » que la hardiesse d'être là, et le contraste d'une négresse. Il n'a pas sa matité solide et froide, aux tons d'étain, ses plans accentués et équilibrés. Il est aussi loin de l'opulence et du marbre des nus de Courbet, de la nervosité précise et souple de Degas, de la densité voluptueuse, nacrée puis carminée, de Renoir, des opales fluides de Berthe Morisot. Il est jeune, presque adolescent. Ses diverses parties se succèdent insensiblement et mollement, d'une seule coulée, — il « coule » même un peu trop; il aura un écho, trente ans plus tard, dans les nus de Bonnard, à la facture un peu mince.

Il n'est pas surprenant que Bazille, peintre de plein air de la « Réunion de famille sur une terrasse », soit très près du Monet des « Femmes au jardin » (1) et du « Déjeuner sur l'herbe », dont il partage l'idéal et les recherches. Ici et là, même influence de Corot, sans sa souplesse ni son génie des valeurs, même facture délicate et un peu tendue et sèche, des plans, et des contours se coupant un peu durement, même souci de juxtaposer des tons, sinon purs, du moins francs, sans demi-tons intermédiaires, sans ombres assez chargées ou clartés assez vives pour supprimer encore la précision du dessin et le ton local parmi les jeux du clair-obscur. Ceux-ci n'empêchent pas non plus Bazille de donner aux corps leur volume et aux visages leur caractère, plus que ne le fait Monet, qui réagit déjà contre la prédominance accordée à l'être humain. La composition, chez Monet, est plus disparate, plus imprévue; chez Bazille, ce Méridional, au sens décoratif profond, elle garde un ample rythme classique, non dénué de raideur. Parmi les Réunions de famille à peu près contemporaines, « Madame Charpentier et ses enfants », de Renoir, a plus d'abandon et de charme, « le Vicomte Lepic et ses filles », de Degas, plus de vivacité et d'acuité. Aucune n'a la grandeur sereine de celle de Bazille, excepté « la Famille Bellelli », de Degas (1). Monet, Degas fixent la mobilité de la durée. Monet s'en tient là. Degas, et, avec moins de puissance, Bazille expriment, au-delà du fugitif, par une synthèse qui a suivi immédiatement l'analyse, et dans leur esprit et sur leur toile, ce qui le transcende, et demeure. C'est que Degas, comme Proust, par une démarche absolument neuve, mais inverse, peint « par l'intérieur ». Il part de la source des mouvements et des sentiments qui les provoquent ou les accompagnent, et de leur mécanisme profond, pour aboutir à leur expression, visible dans les gestes et la physionomie. Eliminant l'exception, l'anecdote, non le décor et les accessoires, qui contribuent à définir les individus dans leur être social et psychologique, soulignant le singulier dans ce qu'il a de significatif, il atteint ainsi, secret du seul génie, au général par le particulier, et à l'essentiel par l'accident. Rien n'est laissé au hasard, ni au caprice, ni dicté par la seule harmonie, — c'est pourquoi il goûtait peu l'art « heureux » de Renoir. Savante décomposition, rigoureuse, pénétrante, souvent cruelle, toujours

(1). Toile exposée au Jeu de Paume.

véridique, se résolvant, par des moyens raffinés, en œuvres fulgurantes de liberté et de vie.

Les tonalités de la « Réunion de famille », finement rendues, sont froides, la touche, assez rugueuse, renvoie peu de lumière ; l'aspect est uniformément mat, sinon terne. La « Vue de Castelnau » (1868) (1), a plus de fondu, de souplesse et de chaleur. Le contraste coloré est bien observé entre la figure de premier plan, dans l'ombre, et le fond de maisons, où le soleil tombe crûment. Leur rapport perspectif d'atmosphère ne l'est pas : le village «vient » trop en avant. Quel exquis et sobre chatoiement sur les rayures saumon de la robe de cette jeune fille, sœur des modèles de Corot, avec plus de nuances et moins d'accent. Tels les personnages de la « Réunion de famille », elle montre le goût de Bazille pour les tons atténués, non éteints, de contre-jour, lequel éveille ou protège mille reflets assourdis, où la dominante est un gris-bleu doux, qui fait valoir les parties éclairées, sans être écrasé par elles.

Il y a plus d'unité et de force dans les « Etudes pour une vendange » (plaine de Launac, vue prise du côteau de Bione), qui n'ont d'impressionniste que la lumière irradiée par les champs, les vignes, les monts, par le ciel, — le ciel à l'éclat vitrifié, bien que sur préparation noire, de « Bonjour, M. Courbet » ou de la « Vue de mer à Palavas », voisins des Etudes, comme le petit Bazille le fut de leur auteur quand, en 1854, celui-ci, appelé par le clairvoyant mécène qu'était Alfred Bruyas, vint à Montpellier, dont il sut le premier, tel Bazille plus tard, mais avec plus de résonance, capter la lumière limpide, intense et légère. En effet, ces Etudes manifestent également un sens, — latin en somme, et aussi spirituel que visuel, — de la ligne et du solide, qui fait de ces plateaux une architecture minérale et végétale autant qu'un miroir solaire, et qui eût probablement préservé Bazille, s'il eût vécu, des excès de dissociation, d'éparpillement, de dilution des formes de certaines toiles impressionnistes et néo-impressionnistes, ainsi que de leur confusion de l'être humain dans la nature.

Les silhouettes de « l'Atelier », au Louvre (1), prouvent qu'il aurait pu, comme seul Degas à son époque, disposer des personnages en un vaste espace avec vérité et fantaisie. Qu'on ne prenne pas Bazille pour un imitateur parce que beaucoup de noms ont été cités. Il n'en peut être autrement quand il s'agit d'une carrière de dix années, brusquement brisée. Alors, suggérer par ses œuvres des œuvres de maîtres est le fait d'une personnalité rare, sinon toujours très forte. D'ailleurs, dit Chateaubriand, l'artiste original n'est pas celui qui n'imite personne, c'est celui que personne ne peut imiter. Dans sa génération, Bazille représente, tel Vuillard dans la suivante, — avec moins d'ampleur, il est mort à trente ans, — un type de sensibilité délicate, discrète, pudique même. Son art d'intimiste, fût-ce en pleine nature, demeure, « en sourdine »... calme dans le demi-jour que les branches hautes font...

ROBERT PRINÇAY.

(1). Toile exposée au Jeu de Paume.

LE ROMAN

LES GEMEAUX, par ROGER LANNES (*J.-B. Janin*).

Ecrit-on encore des romans. On se le demande. Mais en voici un, *Les Gémeaux*. Les spécialistes diront dédaigneusement : roman de poète. On peut les préférer à des romans de philosophes ou de démonstrateurs. On sait aussi qu'*Un Beau Ténébreux, Le Diapason de l'Orage, Les Séquestrés* (pour ne citer que ceux-là!) sont des romans de poètes.

Soit. Et j'aime autant. La poésie dans le roman, c'est la revanche d'une réalité souvent plus exacte, sinon plus efficiente que l'autre. Le poète prend toujours du recul, ne juge que sur les perspectives, évite d'instinct les fausses pistes. Sa lucidité est à la mesure de l'altitude qu'il a prise; lorsqu'il dit ce qu'il voit, on peut le croire sur parole. Il joue franc jeu. Il paie de sa vie ses propres impostures.

On estime ici que le roman de Roger Lannes témoigne en faveur d'un genre qui perd depuis longtemps son autonomie. Il y a quelque vingt ans, Julien Green agissait de même avec *Mont-Cinère* et *Adrienne Mesurat* (mais lui-même suivit-il son exemple ?). Aujourd'hui, *Les Gémeaux* nous entretiennent d'un monde mort — mais que le poète du *Temps d'en finir* ressuscite. (Les meilleurs romans sont toujours ceux qui ressuscitent ce qui n'existe plus). Autour de ce monde dont nous sommes encore les témoins survivants, le roman crée de lui-même sa trajectoire, la suit jusqu'au bout, fait la part du feu (les événements) et la sienne propre (l'histoire de Roger et de Jean). Grâce à un équilibre qu'il parvient sans cesse à maintenir, l'auteur se tient à égale distance de lui-même et de ses personnages; il n'intervient jamais trop au détriment des autres et ces derniers s'animent d'eux-mêmes, parlent leur langage, nagent dans leurs eaux. Si leur planète n'est plus la nôtre, ils n'en gravitent pas moins autour de notre même soleil : ainsi, leur humanité persiste, s'affirme en dépit de l'exotisme du drame et de ses situations.

Il ne m'appartient pas de révéler ici le drame qui se joue tout au long de ce livre. Non plus que de révéler un secret qu'il n'a peut-être pas. (Où est le secret de Julien Sorel et d'Emma Bovary ?). Le secret des *Gémeaux* réside peut-être dans cet air qu'ils respirent et qui déjà annonce la catastrophe. Ici, la mort, déjà en place, redoutée, acceptée; là, toute la vie, qui sera sauve parce qu'elle est la vie. Deux êtres dont l'horoscope mystérieux fixe d'avance les démarches, les passions, les chutes, les élans. Deux êtres qui, à eux seuls, résument l'homme et ses tragédies, avec ses contradictions, ses erreurs, ses retours, et toutes ses consciences (les fausses et les vraies).

Mais, ceci proposé au lecteur éventuel de ce livre, il est préférable de le prévenir : le style de Roger Lannes nous réhabitue (enfin !) à ce que, ingénument, l'on pense encore que le style doive être. Non point calligraphie, mais *écriture*. (On sait que, là-dessus, nous en sommes aux « graffiti »). Le style de Roger Lannes se survole lui-même; lorsqu'il lui plaît, grâce à des coups de sonde que l'acuité poétique de la pensée l'autorise

à porter dans le cœur même de cette dernière, cette prose s'aventure aussi loin qu'elle peut dans ses domaines interdits. On renvoie le lecteur au chapitre IV.

LOUIS EMIE.

•

LES VIES SECRETES (3), par EDMOND BUCHET (*Corréa*).

Il y a plus d'exceptionnel, et partant plus de romanesque, dans *Le Grand Désordre* que dans les deux premiers volumes des *Vies Secrètes* : deux suicides, deux filles hystériques, dont l'une est une perverse qui joue les garçonnes et qui pourtant est encore vierge, et l'autre une sexuelle, qui cherche dans son art : la sculpture, l'union avec le divin. Exceptionnelle aussi la peinture des milieux interlopes de Berlin et celle des milieux internationaux de Genève. Bref c'est l'atmosphère tendue, passionnée, mais détraquée et désordonnée de l'entre-deux guerres. Le symbole en est Irène Ferat, qui va se prostituer pour servir les intérêts de son mari, un homme d'affaires véreux dont elle est folle. Cependant le lecteur remarquera, jusque dans la peinture de ces êtres ou de ces circonstances exceptionnelles, la même sobriété que dans les premiers volumes. Point de vain pittoresque, point de satire dans la description des milieux genevois ou berlinois. A peine, au passage, telle esquisse rapide et bien venue d'un journaliste, d'une demi-mondaine, ou ce croquis de Picabia « entouré de petits chiens rachitiques, hargneux, et d'enfants issus de plusieurs femmes, qui grandissaient dans la plus complète anarchie ». Même objectivité dans l'étude des passions hystériques de Hilda et de Marie-Sophie, ou de l'amour de Geneviève. Ce n'est pas du romanesque, c'est à peine de la psychologie, ce sont plutôt des cas éclairés par la psychanalyse et peut-être un soupçon de misogynie. Témoin l'histoire d'Irène, dont l'avilissement trouve sa source dans une scène de viol à laquelle elle a assisté toute petite. Même Sébastien, l'apôtre, et Claude le musicien, en dehors des élans de l'âme qu'ils doivent à leur vocation, sont des hommes très ordinaires. Nous sommes loin de Jean Christophe. Et la tentative d'Edmond Buchet continue à se situer à l'opposé des grandes fresques de la société bourgeoise contemporaine, dans laquelle on sent vibrer, soit une nostalgie du romanesque (Galsworthy, Thomas Mann, et même Roger Martin du Gard, Duhamel, Jules Romains), soit une exaltation intellectuelle (Roger Martin du Gard, Jules Romains). Edmond Buchet pourrait faire sienne la formule de son héroïne Hilda : « Je me garde d'Apollon comme de Dyonisos ». Il se défie de toute exaltation. Bref, c'est le type achevé, à l'inverse de Romain Rolland, du musicien qui se méfie de la littérature. Esprit très positif, en dehors des domaines de l'art ou de la foi. Que dis-je ? jusque dans les domaines de l'art ou de la foi. Le contraire d'un tempérament tolstoïen ou stendhalien. Il y a toute une esthétique implicite, toute l'esthétique peut-être, dans cette réflexion de Hilda qui vient d'entendre un beau chant russe : « Ce n'est que du charme », dit-elle.

Ce troisième volume ne m'a donc paru nullement inférieur aux premiers ; à peine encore quelques négligences de style qu'on aimerait voir disparaître car elles risquent de tromper sur les qualités réelles du roman.

CHRISTIAN PONS.

LES ESSAIS

L'ERE DES ORGANISATEURS, par JAMES BURNHAM (*Calmann-Lévy, éditeurs*).

« Le lecteur intéressé par les problèmes sociaux, écrit Léon Blum, en sa préface à l'*Ere des Organisateurs*, trouvera dans ce livre matière à réflexions intérieures ».

A vrai dire, ce sont sans doute réflexions désabusées... Si dépourvues d'illusions que nous soyons sur notre société désenchantée, ce n'est pas sans un sentiment de malaise profond que nous arrivons au terme des prophéties de M. Burnham, par quoi nous apprenons qu'une humanité repue de progrès technique s'apprête à l'animalité dans le décor fantastique d'un Moyen Age mécanisé.

Et le pire, c'est qu'il ne s'agit point ici d'une fiction romanesque. L'auteur dissèque objectivement les rapports sociaux, en dessine l'implacable évolution avec la froide impassibilité de l'entomologiste. Pour nous plaire, il ne s'avise point de nous farder la vérité. Empruntant au matérialisme historique sa méthode d'analyse critique, et sa conception célèbre sur la décadence du monde capitaliste, il conclut comme Marx, à la disparition de la bourgeoisie libérale et de ses institutions de classe.

Mais il restait chez Marx l'espoir messianique d'une société rénovée, plus juste et partant, plus heureuse. M. Burnham s'inscrit en faux contre l'espoir même et se plaît à nous montrer au contraire, dans un avenir relativement proche, un monde dirigé par une minorité d'êtres aux têtes mathématiques dans des corps sans âme régnant sur le troupeau soumis des « vagues humanités ».

●

« Le lien présumé nécessaire, affirme l'auteur, entre la suppression des droits de propriété privée d'une part, l'absence de classe et la liberté d'autre part, ce lien n'existe pas », ce qui signifie, en bref, que Marx s'est radicalement trompé et que le jeu dialectique des contradictions capitalistes nous mène droit, non point au socialisme, mais à une organisation sociale nouvelle, à un type de société qu'il nomme la « société des directeurs ».

Qui sont ces directeurs ? Ce sont des hommes possédant des connaissances spéciales, techniques, très poussées et absolument indispensables, aujourd'hui, au fonctionnement de l'industrie et du commerce modernes. Seuls ils sont capables de diriger véritablement l'énorme travail de production et des échanges internationaux. S'ils se montraient défaillants, fût-ce seulement une semaine, tous ensemble et en même temps, capitalistes et prolétaires mourraient de faim devant des machines mortes — C'est assez dire l'importance sociale croissante de la classe des directeurs, qui trouve sa raison d'être nécessaire et suffisante dans l'extrême complexité scientifique du machinisme moderne.

De là à comprendre que, par la force même des choses, une telle classe tend à prendre conscience d'elle-même et à accaparer le pouvoir, il n'y a qu'un pas, qu'elle est justement occupée à franchir en notre époque de transition. Et, selon M. Burnham, elle ne manquera point d'y réussir pour deux raisons essentielles que vérifie l'histoire : la première, c'est que la bourgeoisie voit s'amenuiser son rôle social, puisqu'elle ne dirige plus effectivement les entreprises qu'elle créa ; la seconde, que le prolétariat, par insuffisance de culture technique, est incapable, même s'il s'emparait de l'ensemble des appareils de production, d'en assurer le fonctionnement normal.

Reste à déterminer, en ses traits typiques, le nouvel ordre social. « Nul besoin, nous dit-on, de recourir à des hypothèses hasardeuses ». Ce monde nouveau nous le voyons surgir du chaos actuel. Nous l'avons devant les yeux sous les espèces de l'Allemagne hitlérienne, de la Russie soviétique, de l'Amérique, du New-Deal, comment le définir ? Notons d'abord la disparition de la propriété privée et l'apparition de la propriété d'Etat. Mais, qui dirige l'Etat ? Précisément les « Directeurs », sous forme d'une bureaucratie souveraine.

Economiquement, les directeurs contrôlent la production et le circuit commercial. Ce pourquoi ils tendent à se réserver la majeure part du profit au sein d'un économie entièrement planifiée.

Socialement, ils changent la localisation de la souveraineté qui passe des parlements aux bureaux d'administration : En U. R. S. S., les lois essentielles sont élaborées par la « Commission du plan de quatre ans » ; En Amérique, le Congrès voit peu à peu restreinte se souveraineté réelle pour ne plus conserver qu'une souveraineté nominale. De nombreuses lois trouvent leur origine dans les bureaux : le N. L. R. B. ; le S. E. C. ; le I. C. C., etc..

Enfin, en cette société, la politique et l'économique fusionnent. L'Etat est, à la fois, le maître des destins politiques et de l'activité économique, ce qui a pour conséquence de transformer, au moins à son aurore, la société directoriale en société dictatoriale.

Et l'homme ? direz-vous, l'homme de la rue, quel est son sort en cette ère des organisateurs ?

Toujours exploité, comme au beau temps du capitalisme libéral, il devient en outre un outil comme les autres, matriculé et étiqueté. Chargé d'une fonction précise, il ne saurait s'y soustraire sans décision des directeurs. Il est le jouet de la tyrannie. Il reste en somme le maudit rêvant des paradis perdus.

Il est vrai, (et peut-être y verra-t-il une consolation) que, selon M. Burnham, son standard de vie matériel sera très probablement amélioré.

●

L'*Ere des Organisateurs* est un ouvrage fortement conçu, dont on ne saurait nier ni l'habileté, ni la rigueur rationnelle ; mais il n'échappe pas pour autant à la critique. La preuve en est que Léon Blum, tout le premier s'y essaie dans la préface. Selon cet homme politique, M. Burnham n'oublie qu'une chose, mais elle est d'importance, c'est que, pour humaniser cette société d'esclaves mécaniques, il faut et il suffit d'y introduire la démocratie.

Au vrai, nous ne pensons pas que M. Burnham oublie cette trop facile objection et il aurait beau jeu de souligner l'incurable idéalisme de son contradicteur qui oublie, lui, que la démocratie n'est pas un don gratuit du ciel ou du hasard et que, précisément, tout le livre démontre que les lois d'évolution qu'il dégage inclinent irrésistiblement à l'exclusion des mœurs démocratiques.

Mais il est, croyons-nous, deux objections plus sérieuses qui se peuvent adresser au « marxisme », comme tel : On peut considérer comme fausse et, pour notre part, nous n'y manquons pas, son interprétation de la pensée du maître. Il feint de croire que, selon Marx, la socialisme doit succéder *automatiquement* au processus de décomposition capitaliste. C'est ce que nous nions. Un tel point de vue présuppose un déterminisme mécanique, non dialectique. Pour Marx, les contradictions fondamentales du capitalisme créent les conditions objectives d'une transformation socialiste, il ne s'ensuit pas qu'elle s'opère d'elle-même, à l'exclusion du facteur humain. Ce sont les hommes qui font leur histoire, aimait-il à répéter, d'où il suit que ce ne sont point les choses. En ce sens, le socialisme est possible, et aussi la société directoriale. Mais, l'une et l'autre sont œuvre « spécifiquement humaine ».

C'est pourquoi l'erreur sur la pensée de Marx se double d'une erreur sur l'interprétation des tendances sociales que l'analyse du sociologue dégage. Se fondant sur ces tendances incontestables, il conclut à la naissance automatique de l'ère des organisateurs — Ici aussi, il substitue le mode de penser mécanique au dialectique et prend la possibilité pour une certitude — C'est là l'erreur essentielle et la faille dans une étude par ailleurs parfaitement rigoureuse.

D'un mot, nous pouvons résumer notre critique en disant à M. Burnham : En histoire, le jeu n'est jamais entièrement joué.

HENRI FÉRAUD.

●

VIE DE CONRAD, par G. JEAN-AUBRY (*Gallimard*).

A propos de ce livre, M. André Billy écrivait récemment en tête de sa chronique du *Figaro Littéraire* : « *Un grand romancier presque oublié, Joseph Conrad* ». Par qui, grands Dieux ? Seuls pourraient avoir la mémoire aussi faible ceux qui n'étaient pas dignes de le connaître, et tant pis pour eux ! Quant aux autres, le voudraient-ils qu'ils ne le peuvent plus, une fois envoûtés par ce sorcier de la mer.

Pour ceux-ci, la biographie que publie M. G. Jean-Aubry déploie, avec la plus grande précision, la ligne de vie, tracée sur les cartes de plusieurs océans, de cet *Ancient Mariner* qui, plus heureux que celui de Coleridge, eut le temps de raconter ses admirables histoires tristes.

Elles sont admirables parce qu'elles sont chargées de cette poésie du réel, qu'il n'est donné qu'à quelques-uns d'entrevoir et de révéler et tristes parce qu'humaines dans une lumière diffuse de jungle tropicale — et de brumes marines, qui constitue l'atmosphère propre du romancier. Il y a un clair obscur

conradien. L'ascendance slave de ce capitaine au long cours de la marine marchande britannique l'explique en partie, mais aussi le fait que les événements qu'il rapporte, il les a longtemps gardés à l'abri dans sa mémoire pour les ramener à la surface à leur heure, fondus dans ce halo que donne le souvenir.

J'ai souvent pensé que M. Henry de Monfreid pourrait être le Conrad français. Tels de ses livres, par exemple : *La poursuite du Kaipan*, contiennent tous les éléments nécessaires à une réussite parfaite, mais c'est trop brut, écrit par un homme encore en plein dans l'action et qui publie des extraits de son journal de bord sans avoir laissé au temps le loisir de l'orner des prestiges de la poésie et du chef-d'œuvre.

Au contraire, la vie de Joseph Conrad se divise très distinctement en trois périodes : l'enfant, le marin, l'écrivain. Un enfant qui, dans la Pologne continentale sent s'éveiller une étrange vocation, un marin qui vient à Marseille faire son apprentissage qu'il complètera sur les navires anglais, enfin, un écrivain qui s'arrête, un jour, de naviguer et se met à conter ces récits bouleversants que l'on entend, comme faits, à mi-voix, pour quelques auditeurs, dans un club de Londres au centre du brouillard ou sous le ciel de typhon de Singapour.

Il n'est pas question ici de littérature d'évasion, de voyages romancés, de reportage, de tout le déchet quotidien, mais d'aventures d'hommes à qui la grandeur de leurs destins misérables échappe et que le magicien a recueillies pour nous. Car il s'agit toujours — dans le climat des *Deception Islands* des anciens découvreurs — d'existences ratées, d'échecs brutaux ou à longue échéance, de la reprise de possession et de la destruction du héros par les circonstances, en apparence banales, tentacules d'une pieuvre inexorable, cette vieille fatalité.

Cependant, quelles délices amères, troubles, mais profondes, nous trouvons dans cette lutte aveugle et, d'un côté, inconsciente ! Quelle poésie longuement et sourdement résonante nous apporte la prose de Conrad !

Je pense à la dédicace de *Twixt Land and Sea Tales*, laquelle est déjà un poème :

> To Captain C.-M. Marris, Late Master and Owner of the *Araby Maid* : Archipelago Trader in Memory of those Old Days of Adventure.

●

La biographie de M. G. Jean-Aubry est le complément de l'œuvre de traduction à laquelle ce grand ami de Conrad a consacré une partie de sa vie. Elle sera agréable à tous ses lecteurs, utile à beaucoup. Puisque les *Cahiers du Sud* paraissent à Marseille, je signale l'intérêt passionnant des chapitres qui retracent le passage de Joseph Conrad adolescent, dans notre port, son amitié avec les pilotes, les complots carlistes du Café Bodoul, l'amour au Prado et la rencontre capitale de Dominic Cervoni, qui fut son premier maître à la mer.

A cause de ces années, que Joseph Conrad lui-même a racontées dans *Des Souvenirs* et dans *La Miroir de la Mer,* et romancées dans la *Flèche d'Or,* il serait honorable et amical qu'un de nos quais reçut le nom du grand écrivain qui aima tant Marseille, où il embarqua, pour la première fois, comme novice, sur le « Mont-Blanc », trois-mâts barque de 400 tonnes, armateurs C. Delestang et Fils, dans la seconde moitié de l'année 1875.

Nous montrerions ainsi que nous ne voulons pas l'oublier.

LOUIS BRAUQUIER.

●

TALLEYRAND, L'HOMME DE LA FRANCE, par le Docteur René Laforgue (*Editions du Mont-Blanc*).

Il est dans notre histoire peu de grandes figures aussi discutées que celle de Talleyrand. Et ceux même qui reconnaissent l'ampleur de son rôle et de son intelligence passent rapidement devant cette ombre équivoque et hautaine comme devant celle d'un roi lépreux.

Et voici qu'après l'hésitante clarté de l'histoire, la psychanalyse braque sur lui ses projecteurs. Le Docteur René Laforgue, dont on connaît les travaux sur les mécanismes d'échecs, et à qui l'on doit une nouvelle forme clinique de l'histoire littéraire (1), consacre à ce personnage une forte et curieuse étude.

Grâce à de patientes recherches, il a repris à la chronique et à l'histoire non seulement la trame, mais la broderie si passionnante à suivre de cette existence grand format qui entaille deux siècles. Ses garants sont irréprochables, sa documentation abondante.

Mais ce n'est pas en images d'Epinal que cette vie nous est offerte. Talleyrand, examiné comme sujet, permet au Docteur Laforgue de préciser une vue féconde de l'histoire que nos manuels laissent dans l'ombre et que la plupart des historiens négligent. C'est comme témoin de la personnalité collective française qu'il est soumis à une analyse où les faits ne sont plus que prétextes et signaux. Talleyrand s'identifie à la volonté obscure des Français de son temps qu'il traduit sur le plan de l'histoire et, grâce à lui, s'accomplit l'évolution inéluctable de cette société à travers une période de mutations qui l'ont portée au seuil du monde contemporain. Son intelligence lui fait réaliser successivement la caducité de sa classe, la victoire des « lumières », la nécessité de la Révolution, puis le retour à la stabilité avec le Consulat, mais elle lui fait aussi pressentir les désastres de l'Empire, le besoin de légitimité et l'avènement de la Démocratie. Il a précédé son temps, provoqué les solutions fatales, parce qu'il incarnait les forces latentes de la société française.

---

(1) L'Echec de Baudelaire (*Edit. Denoël et Steele*). Psychopathologie de l'Echec (Première édition 1942, les *Cahiers du Sud* ; deuxième édition 1944, *Payot*). Voir chapitre Rousseau.

Voilà, résumée, la thèse du Docteur Laforgue, mais ces quelques mots ne peuvent prétendre exposer sans la trahir une étude riche et nuancée qui ne laisse dans l'ombre aucun des aspects de l'homme, ni du problème au centre duquel il est posé, ni même des principaux personnages du drame. C'est ainsi que Napoléon reçoit un éclairage singulier et sans doute exact, dans cet impitoyable examen.

Mais les parties les plus fortes de l'ouvrage en sont le soubassement et le fronton. On voit s'y amorcer, outre les voies de défrichement du thème, celles d'une science : la psycho-politique, branche de la psychanalyse étendue aux collectivités, qui pourra bien nous étonner dans un proche avenir. Elle risque fort, en effet, de rendre l'histoire caduque, de la reléguer dans les albums d'images, car elle pourra susciter l'histoire *vraie*, qui par delà celle des consciences collectives, fera revivre les idées-forces, expliquera les glissements des civilisations.

Les chapitres les plus suggestifs à ce point de vue sont incontestablement : « La personnalité collective, avant et après Copernic » qui montre avec pertinence un de ces glissements et explique certaines attitudes de l'homme moderne sous la Renaissance et la Réforme ; « La mentalité nationale française », qui donne une interprétation psychanalytique des contradictions de l'esprit français — par exemple, son désintéressement d'une part, son souci de l'épargne d'autre part, — explication mieux qu'ingénieuse ; enfin, le dernier : « La grande peur d'aujourd'hui », où le Docteur Laforgue ne craint pas d'alerter l'individu, menacé par la personnalité collective, et lui propose d'éclairer son cas, la lucidité atténuant la souffrance due aux crises.

Cet ouvrage inaugure une vue nouvelle de l'esprit : la psychanalyse s'annexe un domaine immense, dans le temps et dans l'espace. Elle s'annonce comme directrice de la conscience politique : il y a là beaucoup à défricher, bien des tabous à faire tomber, un procès énorme à instruire, celui de la violence à travers les âges, un autre à ouvrir, celui de la nécessité qui veut se faire prendre pour la morale.

JEAN BALLARD.

VARIETES

LA DIFFICULTE D'ETRE, par JEAN COCTEAU (*Paul Morihien, éditeur*).

En vacances, ou en voyage, ou chez eux, il arrive que des écrivains lisent ou relisent des livres. Quelquefois, la lecture d'un livre leur donne envie d'en écrire un, ou bien leur œuvre suivante s'en ressent. Jean Cocteau a lu Montaigne. Et il écrit *La difficulté d'être*. Il parle beaucoup de lui, de ses amis, de ses maisons, de ses goûts, de ses dispositions et de quelques autres sujets qui vont de l'anecdote à la morale. L'âge lui donne à réfléchir. Certes, il est curieux cet invisible dialogue Montaigne-Cocteau. Lorsque Cocteau amorce des sujets de morale, il s'empêtre un peu, il s'arrête, il flâne, il noue et dénoue des phrases insolites, extraordinaires, comme il sait en écrire. Voilà pour l'acrobate, pour l'agitant d'écharpes changeantes. Dans le souvenir il est inimitable : il y a dans ce livre des croquis qui ne peuvent s'oublier, ceux de Nijinsky, de Diaghilew, celui de Proust surtout, calfeutré dans sa chambre à l'odeur de poudre antiasmathique, debout, en gilet violet sur un torse de jouet mécanique... Le merveilleux pouvoir d'évocation se double du don de Cocteau d'étirer ses modèles, de les déformer sans qu'ils perdent leur vérité et leur valeur, comme ceux de Gréco. Par dessus tout, le style de ce livre est un modèle d'égratignure élégante, d'on ne sait quel dessin intelligent, quelle finesse naturelle : pas d'adjectifs, et les verbes qui se multiplient, et les phrases rendues à leur ossature simple. Jean Cocteau connaît les nerfs de la langue française et il les utilise pour en faire, sans montrer ses trucs, des festons.

PIERRE GUERRE.

L'AMOUR, LES FEMMES ET NOUS, par LOUIS TEISSIER DU CROS (*Gallimard*).

Beaucoup de prisonniers ont rapporté de leur camp un livre de souffrance, ou un livre trouble, où passaient des rêves pitoyables, parfois gênants. Louis Teissier du Cros en a ramené un livre de maximes sur les femmes et l'amour écrit d'une plume précise, élégante, ironique, claire et pleine d'esprit. Un style qui sent son passé de magistrats, d'hommes de condition, de philosophes, de dix-huitième siècle. Nous pensions que la tradition de la maxime était à peu près perdue. Il n'en est rien. Le français est donc toujours lucide, et il aime encore ce coup de griffe un peu vain, fait à la fois pour plaire et pour déplaire aux autres. Mais faire cet exercice de salon dans un camp de prisonniers ! Dans cet endroit « parler sérieusement des choses légères et plaisanter des choses sérieuses » !

Je crois que ce livre est, à travers les phrases, un document sur la qualité de son auteur. Sur la qualité morale. On toruve de moins en moins de gens capables de s'élever au-dessus des contraintes, d'échapper à l'atteinte d'une servitude, de jouer un jeu au-dessus de la boue, de la faim et du froid. Sous cet angle le le livre est plus lourd qu'il ne paraît, et l'auteur y fait une démonstration de race qui mérite d'être retenue. Mais sur le fond même de ces pages je ne saurais être d'accord : la mousse de l'amour.

sa stratégie mondaine et les réflexions qu'il suggère aux hommes spirituels, ce n'est pas notre bord. Rien ne doit être enlevé à l'amour de sa gravité, de son message, de son importance, de son poids. Ici l'homme joue trop gros. Et il troquerait le monde contre les fauteuils roses d'un salon.

PIERRE GUERRE.

●

D'APRES NATURE, par JEANES (*Granvelle*).

Jeanès nous déclare dès la première ligne du prologue intitulé « Prétextes et Références », qu'il est né en 1862. Cela mérite un coup de chapeau, car s'il me fallait révéler le trait dominant de cette œuvre, j'évoquerais assurément la jeunesse de son auteur. Il y a là une bonne humeur, une fraîcheur, une vivacité d'esprit telles, dans le style, le choix des anecdotes, les idées émises, les thèses soutenues, que l'on n'admet pas sans difficulté que ces deux cents pages ont été écrites par un octogénaire bon poids.

Paraissant utiliser plus volontiers les ressources d'une éblouissante mémoire que celles d'une documentation écrite peu compatible avec son tempérament de bohême, Jeanès, peintre à certaines heures, écrivain à d'autres, mais sachant toujours voir et prendre dans la vie ce qu'il y a de meilleur, de plus riche, de plus coloré, a rassemblé, pour notre plus grand plaisir, ses souvenirs.

Quelle chose merveilleuse : cet homme que je vois si alerte en 1947, a rencontré, chez Berthe Morizot, Manet, Degas, Renoir et Mallarmé ! Il a reçu Barrès dans les bureaux de « La Jeune France », vu Rodin jeter Benjamin Constant à la porte de son atelier ! Il s'est assis à la table de Villiers-de-l'Isle-Adam à la « Brasserie du Nègre », a, de concert avec Salis et Jules Jouy déshabillé Moréas en plein Quartier Latin afin de savoir s'il portait un corset, et connu Apollinaire à « l'Austin-Fox-Bar » où Des Esseintes avait accompli son voyage d'Angleterre !

Les divers chapitres de ce recueil ne sont pas d'un égal intérêt, et celui consacré à Charles Cros, notamment, nous apporte peu. Les deux plus substantiels sont dédiés à Renoir et à Rodin. Renoir et Rodin sont d'ailleurs des prétextes ; il s'agit là de véritables essais tout à fait remarquables sur la peinture ainsi que la sculpture, et, de longues pages durant, l'auteur abandonne peintre et sculpteur, anecdotes et souvenirs, pour se livrer à des études très originales sur le néo-impressionnisme, le problème de la couleur, celui de la ressemblance dans l'art, celui de la beauté.

Après avoir fermé ce livre on évoque plaisamment les mille récits qui l'émaillent ; on les oublie vite. Mais sous cette verve sans ambition la pensée profonde de Jeanès demeure, sérieuse, grave, et il n'est pas possible de méditer sans profit sur cette saisissante définition de la conception et de la naissance de l'œuvre d'art : « L'œuvre d'art est conçue dans le halo de l'inconvénient, par un conflit de sensibilité, d'instinct, de mémoire et d'intelligence. Il semble qu'une étincelle jaillisse entre les divers potentiels de l'esprit, comme un coup de foudre profond et sourd, ou comme le tonnerre. L'œuvre naît d'un instant d'amour ».

ANDRÉ PHILOPAL.

PRINTED IN FRANCE

LES FONTAINES D'AIX

En arrivant par l'une des routes excellentes du réseau provençal, on n'est pas saisi d'emblée par l'étendue et l'éclat d'Aix. Notre beauté provençale cache son sourire derrière une végétation merveilleuse de micocouliers, de platanes ombreux, d'oliviers centenaires, de caroubiers, de cyprès, de mûriers, de pins, entrecoupant le vert des prairies, derrière l'ocre et le rouge patiné des vieux mas solitaires, la blancheur des cailloux dans le lit des ruisseaux qui apportent en bondissant l'eau parfumée des montagnes, ces montagnes toutes proches dont le vent souffle l'odeur de romarin, de thym, de lavande et de cystes.

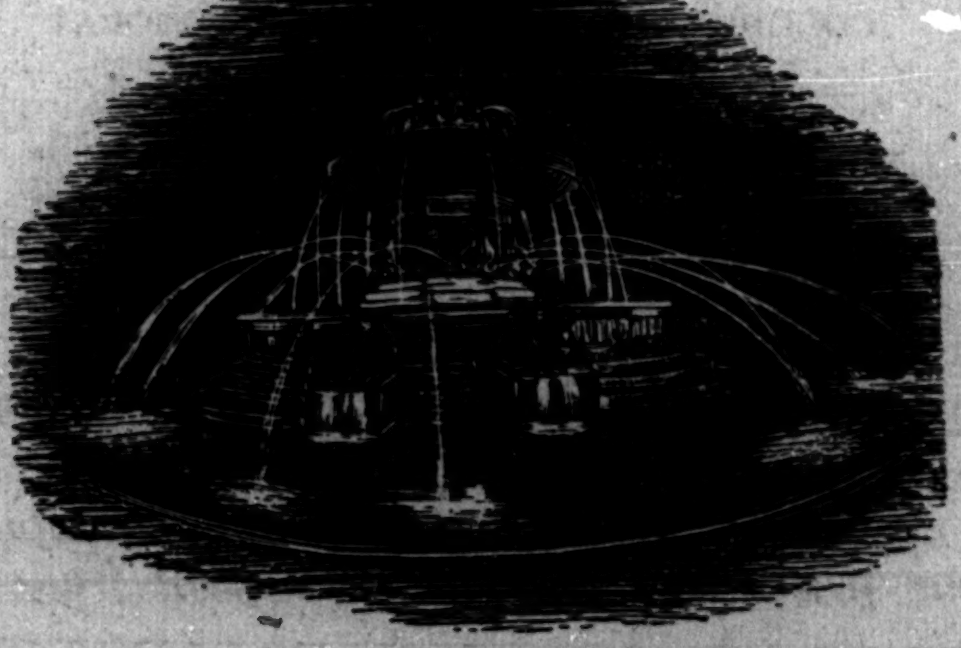
C'est sans le préambule odieux des banlieues et comme furtivement qu'on entre dans une cité charmante ouvrant avec grâce de larges avenues pour vous conduire à ce cœur qu'est le Cours Mirabeau, cette fameuse allée de verdure, bordée d'hôtels du XVIIe et du XVIIIe siècle, jalonnée d'admirables fontaines, parcourue par une foule qui se presse dans les cafés et les bars les plus animés de la ville.

Oui, le Cours Mirabeau est bien le centre d'Aix et le visiteur qui l'aura remonté en partant de la place de la Rotonde, où il aura pu jeter un coup d'œil sur le Casino se sera fait en quelques instants une idée sommaire, mais juste, des charmes de la ville. Ce qu'il y a d'extraordinaire à Aix, est en effet que s'y mêlent le soleil et l'ombre délicieuse des grands arbres, le plaisir et le confort des distractions les plus « up to date », les vieilles maisons témoins d'un passé glorieux et le bruit incessant et mélancolique des anciennes fontaines.

Ah ! ces fontaines ! Il faudrait pouvoir les décrire et chanter, dans la Provence de Laure et de Pétrarque, de Mis-

tral, de Daudet, de Roumanille, d'Aubanel, de Jean Aicard, la douceur du bruit de l'eau laissant tomber, des pierres moussues, de frais filets que le soleil change en diamants. C'est dans les pays de lumière que l'ombre et les sources sont pour l'homme un objet d'amour particulièrement fervent et l'hôte, même momentané, de la Provence, ne manquera pas, s'il a parcouru les étendues extraordinaires de la Crau et de la Camargue ou les plateaux brûlants du Luberon, ou s'il a vu les collines blanches et pierreuses de la région marseillaise, d'être saisi par le charme suranné des fontaines aixoises. Fontaine des Quatre-Dauphins d'une ordonnance si classique, Fontaine du Roi-René qui rappelle le doux monarque, ami des Arts et des Lettres, Fontaine d'Eau-Thermale avec ses grosses pierres herbues, Fontaine Pascal, Fontaine des Augustins et celle des Tanneurs, celle de la place d'Albertas, etc... Ainsi les découvre-t-on au coin d'une rue, encastrées dans le vieux pavé de jadis qui semble résonner encore du bruit des carrosses, au pied de ces admirables hôtels, merveilles du siècle de Louis XIV et de Louis XV que rappellent les prestiges du Parlement, de l'Université, de l'Archevêché et de la Noblesse.

Aix a déjà son peintre: grâce au pinceau de Cézanne, rayonne sur le monde entier la lumière de la campagne aixoise. Mais les fontaines d'Aix, aussi dignes d'être chantées que celles de Rome, seule la musique nous en rendrait le charme: quel Respighi provençal tentera d'en capter la discrète mélodie, mêlée aux éclats de l'allégresse populaire et au murmure de la brise dans les platanes ?



TAPISSERIES MODERNES A MARSEILLE

En présentant des tapisseries d'Aubusson du Groupe Denise Majorel, la galerie Guys apporte à Marseille de beaux exemples de la Renaissance de la tapisserie française.

Renaissance, oui, car il y a vingt-cinq ans, la tapisserie française, uniquement occupée à la copie stérile d'œuvres du XVIII[e] siècle ou à la transposition de peintures académiques, était pratiquement morte.

Le point très petit employé, la gamme des coloris allant jusqu'à sept cents dans la même teinte, rendait son prix de revient si élevé qu'elle restait hors de la portée des amateurs.

Un premier essai de renouvellement fut tenté par M[me] Cuttoli, mais tourna court, car il ne reposait aucun des problèmes, restait la transposition de peintures en tapisserie, très coûteux et peu décoratif.

C'est à Lurçat que revient l'honneur d'avoir repensé les problèmes de la tapisserie depuis leur base : lui redonner son caractère mural, trouver une technique qui en abaisse considérablement le prix de revient.

Il replongea aux sources, c'est-à-dire à la grande tapisserie médiévale avec moins de points au centimètre carré, une gamme réduite à une vingtaine de tons. La tapisserie, tout en restant un objet de luxe, redevenait accessible aux amateurs. Lurçat forma toute une équipe de cartonniers et parallèlement d'autres équipes se constituaient. Depuis de nombreuses et intéressantes tentures enrichies des meilleures découvertes décoratives de l'art moderne rencontrent un grand succès auprès du public.

Lurçat domine tout l'ensemble de la galerie Guys par son « Poëte » grande tapisserie aux subtiles harmonies grises et jaunes, parfaitement composée.

Guignebert nous montre une cocasse et charmante tenture : « Le Marché aux Puces », très bien équilibrée.

Picart le Doux, plus traditionnel, s'inspire de la Renaissance. Lagrange présente une grande composition influencée par Picasso et Marchand, non sans intérêt, mais un peu divisée.

Saint-Saëns, Matégot, Vogensky, utilisent avec des tempéraments divers, les enseignements de Lurçat.

Tout l'ensemble est d'une belle qualité et riche de possibilités décoratives.

JEAN TRÉMIGNAC.

COMPAGNIE DES QUATRE VENTS

LE MALENTENDU, d'Albert Camus

Il s'agit, on le sait, d'une pièce bien sombre où Camus nous introduit dans son monde du désespoir et de l'absurde. Le même monde que celui de Vigny, où plus rien ne répond à l'angoisse des hommes et n'offre de prise à l'attente chrétienne de l'Incarnation. Mais, dans Vigny, l'être n'est plus au stade de la révolte romantique : il est fort et retrouve sa sérénité dans le stoïcisme, il a renoncé. L'homme de Camus ne renonce pas, il a de furieux désirs, il s'adresse à l'homme, son semblable, pour s'accomplir dans la vie quotidienne, réaliser un destin à « hauteur d'homme ». Est-ce à dire hauteur de soupirail ?

Car les êtres du *Malentendu*, comme ceux de *Huis-Clos*, vivent dans un réduit pire qu'une cave et leur front accroche sans cesse les toiles d'araignée de leur effroyable solitude.

Cette atmosphère, Gaston Mouren nous l'a parfaitement rendue. On étouffait devant ces misérables déshérités de la tendresse humaine; or, il a fait évoluer sans malaise des acteurs qui, logiquement, auraient dû suffoquer devant nous.

Nous avons admiré le jeu de Madeleine Mouren, qui a rendu possible la hideuse figure de la mère et sans fausse note a donné de l'intérêt à un rôle presque odieux; celui de Marie Albe, excellente tragédienne, qui s'est efforcée avec bonheur et souplesse d'entrer dans un personnage auprès de qui Lady Macbeth n'est qu'une collégienne apeurée. Le tempérament de cette artiste s'accommode surtout du classique, elle en traduit la ligne, en a le registre, l'éclat, jusqu'au physique traditionnel, c'est-à-dire l'air impérieux et noble; elle a donc fait un exercice rare d'intelligence et d'adaptation en interprétant l'Inès de *Huis Clos* et la Martha du *Malentendu*.

Les autres acteurs, avec une autorité moins grande, ont fait preuve d'une louable compréhension de la pièce et ont secondé l'action des deux protagonistes. Il leur faut encore développer leurs moyens et, pour M. Koulouris, atténuer si possible un léger écart d'accent.

●

COMPAGNIE DES QUATRE VENTS (*Suite*)

Nous avons profité de cette soirée pour demander à Gaston Mouren quels étaient ses buts et ses projets. Voici les intéressantes précisions que l'animateur de la *Compagnie des Quatre-Vents* nous a données :

« Tout d'abord, et d'une façon générale, nous poursuivons un double but :

« 1. — Décentralisation, en montant des spectacles inédits (ainsi au cours de la saison dernière, *La Juive,* de Berthold Brecht, *La Marguerite,* de Salacrou, *La Plus Forte,* de Strindberg, *Dardamelle,* de Mazaud) et en reprenant des chefs-d'œuvre qu'on ne joue jamais en province (par exemple *Les Revenants*).

« 2. — Culture. — Pour renouveler l'art dramatique, il faut préparer un public nouveau et plus large. A cet effet, nous avons monté des spectacles d'une valeur artistique indiscutable (les galas Courteline et Tchekov) et sommes allés les présenter sur des scènes de banlieues et de villages et dans les organisations ouvrières. Nous avons trouvé partout l'accueil le plus compréhensif. Mais notre tâche est rendue très difficile par le manque presque absolu de salles équipées en vue du théâtre. Dès que cela nous sera possible, nous voyagerons avec nos décors et notre appareillage électrique.

« Quelques détails maintenant sur la saison qui s'ouvre. Après *Le Malentendu,* et à la demande de nombreux amis, nous donnerons, probablement en novembre, deux représentations des *Revenants.*

« Je compte monter, pour décembre ou janvier, *La Vie de Polichinelle,* de Népomucène Jonquille. Cette œuvre étonnante a été jouée à la radio par André Delferrière ; c'est à ma demande que Népomucène Jonquille a fait cette version pour la scène.

« Mentionnons aussi la reprise des *Sœurs Siamoises,* pour le troisième anniversaire de la mort de Gabriel Bertin. Puis, des projets moins arrêtés : *Césaire,* de Jean Schlumberger, *Le Clou aux Maris,* de Labiche, *Cher Brutus,* de James Berry, et peut-être un Bernard Shaw ».

Voilà du travail en perspective. Souhaitons, pour qu'il aboutisse, que l'effort de Gaston Mouren et de sa Compagnie soit compris et suivi.

J. B.

EDGAR MELIK

AU « CHATEAU » DE CABRIÈS

C'est une étrange et bien attachante figure que celle de ce peintre dont nous avons connu l'humble départ.

Mélik apportait de son Orient natal une simplicité d'évangile, une candeur que d'inouïes épreuves n'ont pu entamer et qui n'avaient d'égale qu'une pauvreté biblique dignement subie.

Grâce à sa persévérance et sa frugalité qui faisaient penser aux solitaires d'Egypte, Mélik peut maintenant faire fructifier un curieux talent.

Il y a au faîte du village de Cabriès une demeure qui tient du château féodal et du manoir. Juchée sur de hautes murailles, on y accède par une montée sous ogive qui rappelle une barbacane et la cour d'arrivée qu'entourent les bâtiments a l'air noble d'une gentilhommière.

Mais cette bâtisse abandonnée était devenue le gîte des vents de la contrée ; Mélik l'adopta, ses goûts sobres depuis longtemps à dure école s'accommodèrent de chambres nues et sans feu. Il transforma ces lieux déserts, les couvrit de peintures et sa ténacité dompta même les éléments comme elle domptait les personnages singuliers nés de son pinceau.

Maintenant Edgar Mélik est un peintre notoire qui ne cesse de se dégager des hantises d'un monde opaque et prénatal. Il obéit toujours à ses visions ancestrales d'une humanité en gestation douloureuse où nul ne parvient à s'achever et à se purifier de la boue primitive. C'est un artiste du déluge. Ses personnages sont encore écrasés par la pression des entreponts où Noé les tassa dans l'Arche. Ils ont les gestes gauchis de ceux à qui la place fait défaut en ce monde ou des figures torses que les sculpteurs archaïques gravaient sur les cartouches des temples et qui restent prisonniers d'un espace pétrifié.

Mélik essaie bien d'éclater car il a reçu la leçon du mistral qui galope sur la chaîne de l'Etoile mais ses têtes géantes sont encore liées à des lois aveugles ; leur libération par la couleur fait mieux sentir leur accablement par l'esprit, l'esprit ancien, héréditaire, né de celui qui planait autrefois sur les eaux.

Dans le cadre étonnant s'il en fut de cet art et de ce paysage, le peintre recevait tout récemment ses amis. Réunion charmante, artiste, exempte de cette gêne cérémonieuse de la province. On mangea des olives de Calissanne, on but d'un cru mousseux du voisinage et les propos se croisaient alertement tandis que l'heure tournait insensible dans les fuseaux du couchant.

De mémoire d'homme, jamais Cabriès n'avait tant vu de voitures rangées sous les murailles. On remarquait parmi les visiteurs : Mme et M. Augustin Terrin, Mme et M. Zafiropoulo, M. Firpo, M. Axel Toursky et sa gentille Simone, M. Pellegrini, etc., etc...

J. B.

GENEVIEVE TCHORNICKI

Une fête du cirque où les couleurs, les lumières sont un peu ivres, une série de visages et de masques qui vous interrogent de tout le poids de leurs regards tristes, ainsi se présente l'exposition de Geneviève Tchornicki, à la Galerie Gence.

Cette artiste maîtrise sa fougue qu'une palette audacieuse pourrait trahir. Elle sait quelle misère se cache sous les lamés et les paillettes ; elle a étudié l'expression désabusée des professionnels du rire et sait annoncer par le pli d'une bouche le rictus qui n'ose s'y risquer. Et c'est pourquoi cette multiple interrogation muette crée un malaise, celui que l'artiste, à travers cette fête trouble de la poussière et du crottin doré a ressenti avant même d'aborder les visages qu'elle allait peindre.

Scrutez : *Réflexion* ou la belle *Dame en Jaune*, ou la *Danseuse* et sous l'impassibilité de commande voilà que perce la menace d'un déséquilibre, celui de l'angoisse et de l'amertume qui brouilleraient les traits si la volonté du peintre ne maîtrisait les eaux profondes.

Nous surprendrions-nous à évoquer un grand précurseur devant certaines de ces toiles, ce n'est pas tant à Rouault que nous penserions (il y a bien quelque souvenir d'écriture vite aboli dans cette atmosphère de féerie lourde), mais plutôt à James Ensor, à ses masques et ses fêtes galantes qui virent dans les chromes et les orangés extasiés de ses couchants un peu mornes.

Geneviève Tchornicki n'a plus beaucoup à faire pour se dégager de ces prestiges et pour éviter d'autres séductions, celles les plus anciennes et dont le grand Rubens, qu'elle frôle ici, a su se défendre — je veux dire triompher, — ces coloris faux, ces mauvais ménages de couleurs qui aboutissent à *Tête d'Enfant*. Elle n'atteindra à cette maîtrise qui peut créer un ton, par son absence même, en le niant, qu'à l'extrême limite de son art.

J. B.

LEGION D'HONNEUR

Au cours d'une cérémonie simple, mais de grande allure, notre concitoyen M. Jean Couteaud, Directeur des Ports de Marseille, a été fait Chevalier de la Légion d'Honneur.

Une assistance nombreuse qui groupait les plus importantes corporations de la ville, écouta dans la salle des conférences du Palais de la Bourse l'allocution de M. Mourre, Président de la Chambre de Commerce, qui tint à honneur d'apporter l'hommage du Corps Consulaire au nouveau chevalier. Puis, les insignes de l'Ordre furent remis à ce dernier par M. Cavenel, Inspecteur Général des Ponts et Chaussées, qui, dans une sobre présentation, nous fit connaître la carrière de M. Jean Couteaud et les mérites qui lui valaient cette distinction. Nous apprîmes, non sans plaisir, que certains de nos jeunes ingénieurs vont, comme au siècle dernier, loin de France, faire admirer notre technique, ouvrir ports et darses à la pénétration des courants civilisateurs, et cela compense peut-être les maladresses de notre diplomatie ou les bévues de nos militaires.

L'accolade reçue, M. Jean Couteaud fit à l'improvisade une réponse d'autant plus attendue qu'on savait son talent de parole et que le rôle du récipiendaire est toujours le plus malaisé. Il faut dire qu'il s'en tira avec un tact parfait ; s'élevant au-dessus des circonstances et des hommes, il parla de l'œuvre commune, il s'effaça devant l'effort accompli à Marseille par tous ceux qu'a sollicités la tâche immense de la reconstruction des ports.

Il ne s'en tint pas là ; en esprit accoutumé aux synthèses de la matière et du nombre, il put évoquer la solidarité des générations devant la pierre qui dure, la fécondité des échanges humains qui subliment l'effort en beauté ; il termina par une superbe trouvaille : une page de Saint-Exupéry, interprétant au désert les voix confuses des artisans de jadis qu'il écoute à travers les ruines d'un temple à demi ensablé.

L'assistance fit une ovation flatteuse au nouveau chevalier qui louait si à propos les grandes œuvres riches de sens successifs par lesquelles s'exalte la courte existence humaine. Il avait certainement été compris par des hommes tels que MM. Léon Martel, Marcel Rogliano, M. de Chanterac, Gravier, J.-M. Terrin, Lasalarié, etc..., toute la phalange des ingénieurs et bâtisseurs que nous reconnûmes autour de lui.

●

Signalons aussi l'heureuse distinction qu'on a su faire en haut lieu en la personne de M. A. Marcellin, promu lui aussi chevalier de la Légion d'Honneur. Tous ceux qui connaissent cet homme énergique qui s'est donné si vaillamment à la tâche de dégagement et de reconstruction des ports, s'en réjouissent sans mesure.

CAHIERS DU SUD

Tome XXVI — 2me Semestre 1947

34e Année. N° 286.

SOMMAIRE

●

HOMMAGE A FARGUE

CHRONIQUES

●

LES LIVRES

Poésie :

Le Roman :

Les Essais :

●

Commémoration de Gabriel Bertin, par J.-B.
Pierre Ambrogiani, chez Jouvène, par J.-B.
Le Galion d'Or Vêtir ceux qui sont nus, par J.-B.
Espoir en Camargue.
Nécrologie : Henri Lemercier.
Echos. —

HOMMAGE
A
FARGUE

A Léon-Paul FARGUE

« La Poésie c'est une façon de vivre ».

L. P. F.

la haute solitude est bleue
dans les forêts où le silence
est arbre où la colère est feu
où la fraîcheur est innocence

*

eaux légères
troublées par la rumeur du sang
voici qu'éclate sur la pierre
le pas du dernier voyageur

la chambre est immobile
sous ses carreaux éteints
les rêves ont cessé de vivre
et se refusent à la nuit

*

maintenant sous la lampe nue
dépossédée de son visage
une imaginaire avenue
guette une imaginaire image.

JEAN-RENÉ LAPLAYNE.

A VINGT ans on donne aux poètes de la génération précédente le meilleur de son cœur. On les admire de loin, avec tout ce qu'en soi-même on porte d'inconnu, de tremblant et d'indéterminé. Plus tard le jeune homme approche ces grandes personnes, ces géants, ces dieux, puis devient leur ami et, à mesure que lui-même se forme et pénètre plus avant, à son tour, dans la phalange des poètes, leur familier. Mais dans l'amitié qu'il a gagné le privilège de leur porter, demeure quelque chose de respectueux, où se marquent sans s'effacer la distance de l'âge et le souvenir de l'admiration première. Le bonheur d'admirer est un des plaisirs spécifiques de la jeunesse et qui enrichit et féconde l'esprit. Il continue à accompagner les années ultérieures, même quand celles-ci ont fini par établir entre l'admirateur et l'admiré une apparence d'intimité, d'égalité et de plain-pied.

C'est ainsi que ma génération a pu aimer Léon-Paul Fargue, ou Max Jacob, ou tels autres, selon le choix et l'élan de chacun de nous. Ils ont passé, et l'on ne se retrouve plus qu'entre contemporains, ou pressé par la nouveauté des plus jeunes générations. Mais ce précieux sentiment d'affection mêlée de ferveur et de révérence, on ne l'éprouvera plus jamais. On n'aimera plus jamais de cette façon.

Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe,
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers.

Et dire adieu à un maître que l'on avait, depuis l'aurore, vu dans sa légende et qui s'y enfonce définitivement, c'est dire adieu à sa jeunesse et aux purs

et ingénus sentiments qui animent celle-ci, c'est dire adieu à tout un monde inéluctablement révolu. C'est sentir le vieillissement du monde avec son propre vieillissement et l'incapacité où l'on sera désormais d'éprouver, dans le sol desséché de son cœur, une certaine sorte de floraison. De même que nos plus anciens aînés nous parlaient de Verlaine ou de Mallarmé, d'autres plus récents d'Apollinaire, ainsi pourrons-nous conter à nos cadets l'exaltante ferveur que c'était que de connaître Max Jacob ou Léon-Paul Fargue, leur assurer que la singularité humaine avait pris en ceux-ci une forme extraordinaire et irremplaçable.

Admirer Léon-Paul Fargue, l'aimer, le rencontrer, causer avec lui, se promener avec lui, savoir qu'il existait et avoir la constante et naturelle accointance de cette saugrenue et prodigieuse existence, a été une des joies de la vie — en d'autres temps. Ceux-ci ne sont plus, ne seront plus. Temps écoulés sous le signe du hasard et de la fantaisie. De la tendresse aussi, de la gentillesse d'humeur et d'un mâle compagnonnage dont la drôlerie sait, à l'occasion, avoir la dent dure. Mais il ne suffit pas d'évoquer tout ce que la figure de Léon-Paul Fargue offrait de pittoresque, le climat de fantastique et de burlesque qu'elle traînait avec elle, tout ce qui, dans son souvenir, continuera d'amener aux lèvres un sourire ravi. Certes le personnage fut inoubliablement merveilleux. Mais derrière le noctambule et qui dépensait en propos truculents son cocasse génie verbal, il faut ne cesser de voir l'homme très humain et le très grand poète lyrique.

Dans le flot des amis qui l'accompagnait, dans le tumulte mondain qui lui faisait fête, dans tout le chœur de ludions qui entretenait son mythe et l'engageait à jouer son rôle, à arriver en retard à dîner selon la convention établie et à se ruiner en taxis, on se demande s'il distinguait les amis plus secrets qui connaissaient son secret et se faisaient de lui l'image qu'il rêvait sans doute que l'on se fît, celle d'un homme très humain et d'un très grand poète lyrique. Les heures du jour et de la nuit se bousculent, la plaisante comédie les précipite, le vertige verbal fait tourner la mayonnaise des coqs-à-l'âne et des coquecigrues, mais au bout du compte il faut payer

son terme, et le terme est irréfutable. *Il faut vendre ses vers.* Des souvenirs profonds, d'ineffaçables chagrins accablent celui qu'il sied, à présent, de ne plus appeler un noctambule, mais un poète nocturne : lambeaux d'enfance, poignantes chansons, débris de vie vécue, appel des choses auxquelles, à travers le sommeil, vous rattachent des liens de sang, et le glas de cette année funèbre où le poète a perdu son père — « c'était un ingénieur français » — et son ami qui était Charles-Louis Philippe. Le poète était un homme-enfant, mais dans le besoin de considération qu'il avouait, et de façon si candide qu'elle prêtait à rire, il y avait une revendication d'enfant, une revendication d'âme enfantine qui se sait innocente, lourde, douloureuse et digne. Cette âme avait des droits, elle aussi ; elle avait droit à éprouver de l'orgueil et à se savoir comprise et aimée.

Ceux-là qui ont aimé l'âme de Fargue garderont une immense gratitude à Chériane d'avoir mis de l'ordre et de l'affection dans sa vie et de l'avoir aidé à supporter le mal qui affligea ses dernières années. Le piéton de Paris était devenu contraint à l'immobilité et ne se promenait plus que dans sa mémoire et dans les méandres de son fabuleux langage. Il n'en était que plus intensément habité par son démon. Cette luxuriante vivacité d'expression demeurera à jamais présente dans l'œuvre de Fargue et en assure la pérennité. La voix de Fargue s'y fera toujours entendre, cette voix grasse dont Colette a si bien parlé et qui avait les intonations du plus pur terroir parisien. Elle s'est, comme dans la cire d'un disque de phono, fixée dans ces poèmes et ces proses dont l'exubérance se ploie soudain en déchirantes musiques. Alors le rêve, l'effusion, l'indicible, mille magies sentimentales s'insinuent dans l'imagination du lecteur, plus exactement de l'auditeur, comme ces moments de haute, de divine poésie qui éclatent dans la géniale générosité des poètes Louis XIII (On se représenterait volontiers Théophile ou Tristan à la ressemblance de Léon-Paul. Ou Jean de la Fontaine, leur héritier, sur qui Léon-Paul a écrit des pages délicieuses...).

Cher Léon-Paul, poète, grand poète, chantre du souvenir, de l'amitié, de la divagation somnambulique, de la romance de Paris. Une irrésistible inspira-

tion le faisait vibrer comme les cordes d'un banjo de guinguette, de façon à perpétuer les choses vues, vécues, bues jusqu'à la lie, la gare de l'Est et le canal Saint-Martin. Les mots avec toute leur teneur, s'engrenaient, s'agençaient sous cette main savamment artisane, tandis qu'il se sifflotait à lui-même sa chanson. Il les connaissait bien, les mots, il connaissait la langue et la syntaxe, leurs ressources infinies et les voies subtiles, capricieuses, mystérieuses par quoi elles se font soudaine irruption de larmes. C'était un poète français.

JEAN CASSOU.

La première fois que j'ai vu Léon-Paul Fargue, il vivait peut-être l'ultime jour de sa jeunesse.

J'occupais une sorte de remise affreuse, au fond d'une cour de la rue Mazarine. Ceux qui venaient m'y voir demeuraient un instant sur le seuil, surpris ou épouvantés. Fargue, ce jour-là, était accompagné d'une jolie fille de vingt ans. Il entra chez moi comme il devait entrer, sans doute, dans le dernier des bistrots ou chez la duchesse de la Rochefoucauld : prince et ami, tout à l'aise et heureux.

Je dis à Fargue mon admiration pour lui. Il eut ces mots : « Je ne suis qu'un morceau de poète »...

●

L'on nous montre Fargue entouré, fêté, reconnu. Je pense aux jours — il n'y a pas si longtemps — où « Banalité », « Vulturne », « Les Ludions » ne trouvaient pas d'acheteurs. En ces années, quel hautain désarroi chez Fargue ! Ou des amertumes éclatant soudain en rages courtes.

« Ce cœur qu'il portait comme les enfants portent le pain lorsqu'ils reviennent du boulanger »... C'est dans « Tancrède », et je cite de mémoire. J'ai vu le visage de Fargue porter ce cœur jusque sous les insultes.

●

De tous les poètes d'aujourd'hui, c'est Fargue qui prouve la plus anthentique *élégance*. Rien chez lui de surfait. Aucune niaiserie ; nulle vulgarité. Je

pense à Apollinaire, à tout son matériel de fête foraine, à ses sanglots d'histrion quand il va jusqu'à implorer la pitié de ses lecteurs.

•

Il faut avoir entendu Fargue, à son lever, les jambes nues et cherchant sa chemise, se réclamer de la bourgeoisie. Le contraire ? Il aurait renié son père, artisan parvenu à l'aisance. Et aussi, le gout certain d'un *certain* ordre. (Trouver sa chemise tout de suite : Fargue n'y est jamais parvenu).

Vieux déjà tandis qu'il vit d'hôtel en hôtel, il se veut un petit appartement. On n'est pas bourgeois en vain. Cet appartement, il ne l'a jamais habité. Tout y est prêt, cependant. Mais Fargue qui se ruine en notes d'hôtels, en taxis, me confie : « Il me manque un réchaud à gaz »...

Imbibé de relents, de souvenirs qui lui revenaient, fidèles, de tant d'années de tendresse et de poésie, Fargue serait mort à deux heures du matin, seul, la tête sur une table de café, s'il n'y avait pas eu le peintre Chériane.

•

Au temps de leur adolescence, ils étaient quelques-uns, étrangers, à apprendre dévotieusement les noms de grands écrivains français. C'est pour eux, pour vivre dans leur atmosphère prestigieuse qu'ils ont quitté parents, amis, fortune. Depuis, ils ont connu la longue et rude bataille de Paris. Certains d'entre eux y sont morts de privations ou d'épuisement. De tous les écrivains de France, un seul a su dire que Paris vaut bien tant de souffrance et d'amour. Léon-Paul Fargue est le poète de Paris. Ces exils, il en fait une raison absolue, une intime splendeur.

•

Dans sa préface au « Piéton de Paris » qui est comme le testament littéraire de Fargue, il nous dit :

« Je sais que je n'ai pas de méthode. Ce n'est pas qu'une force obscure et malicieuse me rende somnambule tout à coup et m'oblige à poser les deux coudes sur la table. Je ne tiens guère à l'inspiration. Je ne me fie pas trop à l'inspiration. Je ne me vois pas tâtonnant parmi les armoires et les chauves-souris de ma chambre »...

Pour moi, je crois avoir surpris l'une des « méthodes » de travail de Fargue. Un crépuscule de commencement d'été, avenue des Champs-Elysées. Tout y était vert et mauve et presque désert. Un taxi arrivait lentement, insolite. Je le hélai. Le taxi s'arrêta, très vaste, tout ouvert. Assis dans l'espace, il y avait dedans Léon-Paul Fargue, les yeux mi-clos, lointain, comme un mourant transporté de bonheur. M'entendit-il ? Je n'ai gardé aucun souvenir de nos paroles de ce soir-là. Mais je ne puis oublier ce taxi qui démarrait sans hâte, s'arrêtait, repartait, s'arrêtait sans cesse, mêlé à la douceur, à l'oxygène unique de ce crépuscule, de cette avenue, de cet instant de Paris.

ROBERT GANZO.

Un soir, à Mexico, une dépêche de presse nous apprit sa mort. C'en était fait du voyage ; en vain l'Istacciuatl nous proposait l'image d'une femme endormie, les cactus leurs orgues parallèles, les églises espagnoles leurs azuleros, les pierres aztèques leur géométrie symbolique, la ville nocturne ses charros, ses sérénades, ses grandes couronnes de fleurs, ses petites prostituées discrètes et vigilantes, le sommeil des pauvres gens sous les porches. Sa pensée et ma peine ne me quittaient plus ; et je m'apercevais qu'il n'avait cessé d'être mon compagnon. Il y avait pour les amis de Fargue une façon particulière de voyager. Nous songions à ce dîner du retour où nous porterions à l'ami prisonnier de son mal, à l'infatigable pèlerin réduit, ou peu s'en faut, aux seules évasions d'une mémoire dont l'inépuisable magie ne le consolait pas, les images, les anecdotes, les faits significatifs que nous nous efforcerions de rendre aussi proches que possible de sa vision et d'intégrer à son univers. Ainsi nous tentions d'être des voyageurs à sa ressemblance et c'était avec son regard que nous appréhendions les choses. Qu'il ne fût plus sur l'oreiller et les draps bleus qu'une tête et un corps immobiles enlevait à notre curiosité une de ses raisons d'être. La vie s'était arrêtée en lui. Ses yeux s'étaient fermés sur un monde qui lui appartenait en propre, dont il ne nous avait livré que quelques aspects merveilleux et fragmentaires et qui s'avérait irrémédiablement perdu ; — et du même coup nous n'étions plus dans les rues nocturnes où nous promenions notre chagrin que des vagabonds à la vie ralentie, au regard émoussé, quelque chose comme les survivants inutiles d'une vision morte et d'un univers disparu.

Car telle apparaît sa vocation : non point seulement d'être l'écrivain qui produit des textes, l'arbre à poèmes, quelque fablier aux fruits savoureux ; mais de nous découvrir cet univers personnel qu'il portait en lui, avec sa géographie secrète, son

langage énorme et ses plaintes, ses nébuleuses en gésine, l'invitation au voyage nocturne de ses rues suburbaines, ses gares, ses canaux, ses maisons banales et pourtant singulières, ses fenêtres doucement éclairées que nous entr'ouvre le chagrin d'une âme incurablement fidèle à son enfance et attentive aux « derniers doigts de la musique », — ses deux infinis, celui du mystère cosmique, celui des choses intimes qui s'entremêlent, s'interpénètrent, échangent des signes et des clins d'œil; — de nous introduire dans un monde de rêve, d'invention et de souvenirs qui lui était consubstantiel, que nul écrit ne pouvait tout entier exprimer ou contenir, et dont, privés de sa présence charnelle, de ses propos et des féeries de sa mémoire, nous ne goûterons désormais la saveur que pour mieux ressentir l'amertume de notre exil.

•

Ce que Fargue était ou voulait être, n'était pas, où à tout le moins, ne voulait pas être, il le laisse entendre dans ces pages de confidences où il dépeint La Fontaine, un La Fontaine authentique et cependant créé à son image.

« On le regardait vivre et l'on s'amusait de sa vie ». ...Et de protester contre tant d'historiettes qui font de ce « fin génie aux sens d'insecte, de ce prestidigitateur de la langue, un flâneur de Paris ou un olibrius de salon ».

« Ce rat des champs qui se faufile dans les fermes », ce déambulateur aux investigations rôdeuses, entrevoyant un lièvre entre deux bornes ou « la robe lamée d'argent d'une source à l'obscure fraîcheur », cette « familiarité avec les bêtes et leur naïveté, avec les choses et leur mystère », voire avec les mondes et les espaces, c'est La Fontaine en sa campagne, c'est Fargue aux entours d'Argenton-sur-Creuse; et c'est encore Fargue poursuivant dans les rues de la ville sa rêverie avisée et solitaire de piéton de Paris, pour qui, selon le mot qu'il se plait à citer, le moindre spectacle contient une promesse de bonheur — ou de précieuse peine.

•

« — On m'accable sous l'anecdote et, mes poèmes, personne n'en parle. Et c'est à quoi je tiens le plus. Souvent, en les relisant, j'ai cherché à les améliorer ; je suis toujours revenu à mon texte : je n'y changerais pas une virgule...

« Il n'y a de poème que s'il y a « ton local » et ces comprimés de musique et d'odeurs où se concentre le caractère particulier des choses.

« J'ai commencé avant la guerre un poème sur l'orgue de barbarie (ou plutôt de Barbéri). Je connaissais tous les orgues de barbarie de Paris, celui de Château-Landon, celui de la gare de Lyon, avec un singe sur son tapis ; cela sentait l'essence, cela jouait tel air, qu'accompagnait le bruit des trains dans la gare... La guerre survenue, les événements, les énervements ont couvert la voix de mon orgue de barbarie...,

— Et maintenant ?

— Maintenant, je me suis mis à un poème sur les insectes, à un autre sur les cheminées, mais, malade comme je suis, en viendrai-je à bout ? Les gens croient qu'il suffit de tenir haut sa plume pour qu'il en tombe un poème : mais non, on fait un poème avec son cerveau, ses bras, ses jambes, la gauche comme la droite, et tout son corps. »

●

Voici la lampe, et voici l'encrier, — non pas l'encrier de Meaulnes en forme de cœur, mais un encrier d'écolier, celui qui valait deux sous au temps de son enfance, — et la plume Sergent-Major, la seule qui convienne à cette écriture nette, fine, légère, aérienne, où chaque lettre, aimée pour elle-même, semble prête à s'envoler. Mais Fargue n'écrit plus guère. Il dicte, et Chériane écrit, penchée sur le tapis vert où des cerfs se poursuivent et qui figure dans l'une de ses toiles. Elle écrit, infatigable, avec la soudaine torture d'un doute orthographique — (ô mystère des palimpsestes !) —. Au mur, pâle comme un Pierrot et le mégot penché, le Fargue sur fond d'absinthe de Marie Laurencin et de grandes natures mortes de Chériane. Le cher chat noir tendrement injurié pour d'imaginaires mésaventures

conjugales s'étire parmi les boules de verre et tourne autour de la jarre pleine de coquillages et de coraux.

Impérieux et même néronien, vêtu de sa robe de chambre rouge, dans son fauteuil profond, Fargue tient une feuille à la main. Passage sacré de la première à la deuxième mouture, ou, si l'on veut, du bâti au cousu-main : ses fortes lunettes d'écaille au bout du nez comme les mères-grands, la cigarette en mégot humide au coin des lèvres, indifférent à la chute des cendres, le regard tourné vers l'intérieur, vers son rêve ou sa mémoire, son beau front bombé éclairé par la lampe, l'artisan travaille sa matière, reprend et médite sa pensée, passe au crible ses trouvailles, s'adonne au scrupule et se complait au repentir, poursuit la précision et pourchasse l'à-peu-près, dont sa nuit douloureuse risquerait d'être hantée. Il dicte, selon la tradition orale de Rabelais, d'une langue poétique, précise, grasse et drue, et, par-dessus ses lunettes, vous guette d'un regard en-dessous.

Son style : tantôt la langue la plus simple, la plus pure, la plus émue ; tantôt la jonglerie, le miroir déformant, le vocabulaire le plus inventif, ces caricatures verbales qui font, dans le royaume des mots, concurrence à l'état civil, — et ces images si drôles ou si belles, longuement mûries et brusquement jaillissantes.

Il dicte et sa dictée s'entremêle de réflexions chagrines, de brusques colères et de parenthèses bouffonnes, qui contredisent étrangement, ce soir, son texte louangeur.

« Je n'écris jamais ce que je pense ». Boutade sans doute, car il pense tout ce qu'il écrit, mais il ne livre point toute sa pensée, et l'éloge engendre son contraire. Que n'avons-nous gardé, sur tel ou tel qu'il célébra congrûment, ces appréciations marginales, — celles-là dont Sainte-Beuve composait ses poisons, — cette avalanche injurieuse et rabelaisienne, ce plaisant ou furieux délire verbal où tant de verve contrepétante charriait tant de judicieux aperçus. Dans les belles étoffes, l'envers vaut l'endroit.

Il n'était point de ceux à qui l'on peut prêcher le bon usage des maladies ; et pourtant il avait fait de la sienne, qu'il décrivait avec une précision de technicien, une source inépuisable d'images poétiques ; il disait son corps et ses jambes alourdis d'un poids de deux cents kilos ; il découvrait, comme à la leçon d'anatomie, ce milieu mouvant, branches de corail et blanc d'œuf, où s'était passé son drame et où se localise étrangement le génie d'un Bergson ; en lui s'unissaient la plus vive curiosité, un désespoir qui se résignait mal à « l'irréparable quotidien », et, quoiqu'il prétendît parfois, un désir passionné de vivre. Mais longtemps il n'en voulu point écrire ; c'était sa pudeur. A ceux qui l'incitaient à porter sur lui-même un si pittoresque et si pathétique témoignage, « c'est trop facile », répondait-il, l'art, pour lui, n'étant pas d'exprimer le rare ou l'extraordinaire, mais le plus modeste objet, et de faire jaillir la poésie, comme la flamme, d'une simple boîte d'allumettes. Et s'il décrivit dans « Méandres » l'instant fatal, — « l'heure du lustre qui tombe avec son orage amassé sou par sou avait sonné... », — c'est pour dépeindre non ses maux, mais, jour par jour, son émersion des ténèbres et cette main tendue au souvenir « comme on cherche sur sa table de chevet le verre d'eau, la cigarette et le soporifique... ». Et il concluait : « Je suis entré en mémoire comme on entre en loge. . . ».

●

Ici reparaît l'anecdote, sur lui-même et sur les autres, abondante, diverse, indiscrète ; mais, variation neuve ou disque sur un thème familier, ce n'est jamais l'anecdote pour elle-même. Cette mémoire phosphorescente est un miroir-fée : toutes les images qu'il évoque, c'est son amitié, sa tendresse, sa peine et son humeur qui les éclairent et les colorent et communiquent à ses propos leur drôlerie, leur rouerie ingénue, le charme conjugué de la vieille connaissance et de la trouvaille inattendue, leur puissance d'envoûtement.

Poésie, fille de Mémoire : il partait, en quête du temps perdu. Vers son enfance, ses jouets, ses panoplies dont il avait gardé le goût jusqu'à convoiter l'épée d'académicien, — vers ces souvenirs familiers

que réveillait l'album de photographies : il lui plaisait que ce militaire en gants blancs, cette dame à tournure, ces favoris et ces moustaches fussent de sa parenté, et il n'était pas jusqu'à son arbre généalogique, avec ses branches et ses petits ronds, où il n'eût satisfaction à se sentir solidement perché. Vers son adolescence : son père l'ingénieur, l'atelier du « Vitrarius », le Lycée Janson, le Concours général. Vers sa jeunesse :

Oisive jeunesse
A tout asservie,
Par délicatesse
J'ai perdu ma vie.

Cette chanson le faisait pleurer. Faut-il que tant de choses, tant d'êtres, tant de nous-mêmes ne soient plus : Moréas, les halles, et ce petit matin azuré où, au sortir des cafés qui s'éteignent, il se heurtait aux premiers balayeurs ; Philippe, son frère d'élection, dont, si près de mourir, nous l'entendîmes mimer l'agonie ; la musique, Ricardo Vinès, Séverac ; le salon d'Arthur Fontaine, où, premier, il fit entendre la *Jeune Parque,* le laboratoire de Jean Perrin, la librairie d'Adrienne, les broderies de Marie Monnier, Lipp, le Flore — et tout Paris, celui des salons les plus aristocratiques, celui des restaurants et des bistros, celui des meilleurs vins blancs, des sandwiches les plus variés, des fromages les mieux odorants, Paris dans le temps et dans l'espace parcouru et reparcouru, des quais de la Seine au Canal Saint-Martin, de Saint-Germain-des-Prés à la rue des Envierges, en ce mystérieux lacis de maisons délabrées où s'épanouissait la tristesse de sa rêverie nocturne.

Cette fidélité de sa mémoire était une fidélité du cœur : durant les années difficiles, il n'eut qu'à suivre sa pente pour la manifester, jusque dans leur prison, à ceux qu'il aimait ; et nul n'aspirait plus ardemment à retrouver un Paris délivré, redevenu authentiquement lui-même, que celui qui, contemplant, une nuit de l'hiver quarante et un, Notre-Dame au clair de lune, refusait de se laisser prendre au piège de beauté de la ville occupée : « Paris, disait-il, se ressemble comme un sosie ».

C'est non point à pied, « du pas léger des hommes gros », ni dans le fiacre dix-neuf cents, ni dans un de ces taxis tenacement et légitimement associés à sa légende, qu'il aura pu reconnaître sa vraie ville, la comparer à elle-même, la confronter avec ses souvenirs, constater la mort du Wepler et l'obstination à durer d'une boutique de la Chapelle, mais dans la voiture d'ambulance qui tinte à travers Paris et, trop rarement, le porte, à mi-hauteur du rêve et du réel, parmi des quartiers déshérités dont les humbles richesses s'incorporent à sa mémoire.

•

Cette vie douloureuse et confinée, dont l'amitié élargissait l'horizon et que le passé incessamment ramené à la lumière enrichissait d'une nostalgique présence, il ne renonçait pas à la mener, comme la mère si chère dont la perte l'avait naguère désemparé, jusqu'à l'extrême vieillesse ; il énumérait volontiers, pour en tirer argument et y affermir une confiance inquiète, les précédents familiaux ; non qu'il n'eût pris ses précautions ; certes il s'étonnait avec une irrévérence ingénue que la Providence n'eût pas plutôt choisi pour victime tel mauvais poète ; et il eût trouvé naturel qu'elle prît la peine, par une guérison miraculeuse, de lui prouver son existence ; mais ses blasphèmes familiers ne pouvaient tromper que le Diable ; il avait, en tout état de cause, régularisé ses rapports avec Dieu et rejoint, d'une foi plus grave que ne l'impliquaient ses propos, le Credo de son enfance. Il n'en demeurait pas moins décidé à vivre. « Je ruse avec la mort », disait-il ; et peu de temps avant sa fin : « ce n'est pas encore cette fois qu'elle m'aura ». Il s'est endormi doucement. Ce sommeil d'un moment est devenu son dernier sommeil. Son masque que voici ignore la nouvelle. Il n'aura pas eu à se débattre contre la mort.

MARCEL ABRAHAM.

La mort de Léon-Paul Fargue crée le vide en un des lieux de l'univers spirituel contemporain les moins faits pour être vacants. La planète Fargue était l'une des plus denses de notre ciel, l'une des plus compactes, l'une des mieux nourries de feu central, et sa dispersion est une immense catastrophe. Avec elle, en vérité, disparaît tout un monde.

Ce qu'avait d'unique, d'irremplaçable Léon-Paul Fargue, c'était l'immense capacité d'entretien et d'alimentation dont son esprit était pourvu, lequel, cinquante années durant, n'eut pas un instant de cesse d'être davantage en possession du monde.

Considérable insecte à l'échelle humaine, prodigieux de convoitise et de raffinement, d'obstination et de lucidité, Léon-Paul Fargue fit son miel de toutes choses, de toutes paroles et de toutes vérités.

Son éloignement soudain précipite la ruine d'un univers qui ne se survivait encore que grâce à lui.

C'est une sorte de bibliothèque d'Alexandrie, mais vivante, et fériquement innombrable qui vient de flamber.

Une immense colonne d'ombre et de fumée invisible peut-être, mais irrespirable pour ses vrais amis, et ses véritables admirateurs, a suivi son cercueil.

Certains hommes sont ainsi faits qu'ils ne meurent pas en leur seul nom. Ce sera une des gloires de l'auteur de *Tancrède*.

Le recel dont était capable Fargue n'avait pas de limite. Sa mémoire tenait du prodige et la maladie ne l'avait en rien affaiblie.

Et le débit verbal avec lequel cette réserve inépuisable trouvait source au dehors ne subit jusqu'à sa dernière heure, aucun ralentissement.

Tout ceux qui le visitèrent au bord de son lit, ces dernières années, en témoigneront avec désespoir.

Lorsque nous fûmes mis en face de sa dépouille, je fus frappé et bouleversé de cet air soudain capturé qu'elle avait pris, soudain frappé d'interdit, et de la réprobation solennelle et massive dont toute sa personne funèbre, d'une beauté quasiment souveraine, était empreinte.

Par ailleurs, un ordre monstrueux l'avait soudain rangé, figé, plombé, lui qui n'avait jamais consenti à ce que la vie le fixât, et cet ordre inhumain, inexplicable, il en repoussait ostensiblement l'inadmissible parure. Cet ordre était plus effrayant que ne le sont sur certains morts les traces affreuses de la dernière bataille.

Reste l'œuvre. Ici, Fargue ne se laissera pas surprendre.

Les extraordinaires volutes de sa parole y sont bouclées et nouées d'une façon définitive.

Mais les livres de Léon-Paul Fargue ont ceci de particulier qu'ils ne se peuvent passer de lui. Entendons-nous bien. Leur importance littéraire est sans nul doute considérable. Mais je veux dire que cette œuvre ne s'admet ni désincarnée ni abstraite. En ceci réside le secret d'une vie posthume à laquelle le Poète que nous avons aimé et connu peut prétendre, plus qu'aucun autre peut-être dans son siècle.

Le ton de voix de Léon-Paul Fargue, la couleur de son âme, le flux de sa respiration et jusqu'à sa démarche et son regard sont, à un point sans doute que l'avenir seul jugera, mais qui me paraît incontestable, inscrits dans les ouvrages qui restent de lui.

Ceci tient au fait que l'art de Léon-Paul Fargue a voulu le plus étroitement liés l'expression et l'exprimé et que cette prose *si savante,* et qui s'apparente à toute une tradition de grande rhétorique française, issue du XVIe siècle, ne le fut, si l'on peut dire, *qu'à l'état brut.*

On sait en quel dédain tenait Fargue, l'intelligence pure, d'une part, et par ailleurs, les effets de style.

Il a dit un jour, en un instant de délectation de tout son passé : « Je m'en mangerais la tête ».

Il n'a fait que cela toute sa vie.

D'où une œuvre qui a accumulé de l'être, du vécu, du réel jusqu'à la gorge.

Est-ce à dire que le désastre constitué par la mort de Fargue dont je parlais tout à l'heure est moins grand que je ne le soutenais ?

Non. Car pour autant que l'œuvre de Léon-Paul Fargue pourra jouer un rôle de substitution longtemps après lui-même, elle ne fait, en ce qui nous concerne, que rendre plus intolérablement sensible le rapt dont nous venons d'être les impuissants témoins. Le destin qui s'y est repris à deux fois pour avoir Fargue a prouvé par là même, combien il avait de le craindre, raison.

De surcroît, les livres que laisse Léon-Paul Fargue, du fait même qu'ils ne peuvent être considérés comme étrangers à sa personne, du fait qu'ils se présentent moins en tant qu'événements futurs que comme des objets légués, nous laissent à leur égard en posture d'héritiers, fiers de notre droit, mais incertains de notre force à le maintenir intact, et à le transmettre nous-mêmes.

Homme installé dans sa mémoire, c'est de la nôtre que dépend maintenant la sienne, et Léon-Paul Fargue s'il savait pouvoir compter sur sa postérité n'était hélas pas dupe des terribles atteintes dont est victime toujours, en pareil cas, la fortune de l'esprit.

Voilà le drame qu'assume désormais, seul, privé de son porte-parole, un des langages les moins susceptibles qui soient, de silence.

Le génie de Fargue a été dépensé avec une prodigalité inouïe, au nom de la vie.

C'était de ce qui passe qu'il s'agissait pour lui de faire ce qui dure. L'avenir, il ne se le représentait que comme le lieu, capable de contenir définitivement tout le passé, le présent de surcroît, et ce qui, entre temps, pouvait encore survenir.

Cette tentative d'une ambition désespérée était héroïquement à la merci de la mort.

Ainsi se découvre, hélas, dans toute son horreur, sous un éclairage tombé froid de la Lune, le spectacle de l'enchevêtrement d'un vivant et de son cadavre, incompréhensibles l'un à l'autre.

ROGER LANNES.

« ... Un rêveur un peu zénoneur... »

« ... La vie m'avait longuement, amoureusement, travaillé pour la mort ».

LÉON-PAUL FARGUE.

NON, c'est impossible de parler de lui au passé. Quand un de vos amis est en voyage, vous ne dites pas : il était ceci, il était cela. Léon-Paul Fargue est en voyage ; nous l'avons conduit, avec beaucoup de fleurs, à une gare de crépuscule et, comme nous savions qu'il partait pour très longtemps, nous avions le cœur terriblement serré et, de ce cœur serré, montaient de grosses bulles de larmes qui se perdaient en route, au hasard de ce qu'on nomme corps et âme. Il nous avait bien dit où il allait : en Haute Solitude. Rappelez-vous : « J'avais été bien accueilli, comme un rêveur un peu zénoneur que n'a pas trop surpris la mort ».

Il a donc fait, déjà, ce voyage ? traversé le peu profond ruisseau calomnié ? envoyé, de là-bas, des messages, des itinéraires, des primeurs, des feux-follets, des cartes postales ?

N'est-ce le secret des poètes : laisser au monde le plan en relief de la mort ? aller un peu trop loin dans le rêve pour en revenir simplement vivants ? Oh, fous qui dites n'avoir jamais rencontré de fantômes, ouvrez un livre ! Toute l'œuvre de Fargue est son vaste apprentissage de fantôme, ses sésames de retour, ses séismes de reviviscence, ses baliveaux d'éternité et, déjà, depuis toujours ! ses souvenirs de la Terre, *vus d'ailleurs*.

« Ah, s'écrie Fargue, je suis un fantôme occidental actif ! ». Qui dit mieux, pour le définir ? Nous sommes tous des fantômes ; mais lui, il a donné un langage à son âme en peine ; il a engendré dans la succulence son revenant, son gobelin, son lutin, son trilby, son génie. Son Génie ! Amour des mots ! Plus il possède la vie, s'enfonce, bouillonne en elle, onctueuse, plantureuse, amoureuse, délectable, ruisselante, aromatique comme elle l'est, plus il donne magistralement le fameux coup de pied de Vulturne, le coup de pied des grandes profondeurs, le coup de talon qui le fait remonter, s'exhaler, léger comme un scaphandrier, à travers les chevelures des comètes et les passionnantes nébuleuses en fusion des autres Mondes.

Mais Occidental, entendez-le bien. Français jusqu'à la moelle, produit supérieur des siècles puissants, produit des fortes traditions de la verdeur française, de la liberté française, de la politesse française. Tenant bien serrée dans sa belle main soignée la main de Rabelais et enjambant avec lui, d'une foulée de son tranquille pas de noctambule, les mornes édulcorations séculaires. Vaporisant ses plus fulminantes visions vulturniennes, ses cascades, ses bouquets et ses apothéoses cosmiques, de la fine lumière des bords de la Seine, de cette poudre de nacre des ciels parisiens dans laquelle il déchiffrait, comme les voyantes, leur marc de café, tous les traits de son histoire.

Occidental sans la moindre bavure, sans la moindre racine adventive ; usant du mot « métèque » comme un chauffeur de taxi de Belleville, non point tant comme injure que comme un fier : « Eh, distinguons ! ».

Je lui dis un jour : « Léon-Paul, je pars pour La Châtre ». Et il répète, extasié : « La Châtre ! ». A vue d'œil, il s'attendrit, il fond de tendresse, son œil se mouille, un sourire d'enfant l'éclaire, son ange l'emmaillote de ruisseaux champêtres, de chemins agrestes, de petites rues dominicales à bigotes ; littéralement, je le vois rêver, s'envoler, retrouver le maréchal-ferrant, la mercière, le garde-champêtre. Et alors, d'un coin de cigarette, tombe la définition

suprême, l'image capiteuse, le velours du souvenir : « La Châtre, ma chère, c'est un pot de réséda ! ».

Fantôme donc, puisque poète ; et *occidental* jusqu'au dernier neurone. Reste : *actif*. Ah ! il se connaît bien, artisan des beaux jours ! Voyez comme cet « actif » habille le rêveur, d'un solide et voluptueux corps terrestre, d'une nerveuse substance, d'une structure zélée ! Un homme, en un mot, prêt pour le plaisir, prêt pour l'amour, — pour la douleur aussi ; hélas, elle ne lui fut pas mesurée ! — Voyez comme ce mot lui donne un beau visage modelé, charnel, mouvementé. Et un regard incisif, fouailleur, malin, ému, complice ! Voyez cet « individu de grand format », comme dit Thomas Mann, apparaissant n'importe où, personnage extraordinaire de nos tableaux quotidiens : le Paris des paysages et celui des chambres secrètes, le Paris des mariniers et celui des cafés, le Paris des salons... Personnage épique et confortable, toujours attendu, toujours en retard ; le nez fureteur, l'œil guetteur et suave, l'air faussement ensommeillé ; tapi, mais prêt à tout : aux bons crus, aux bons mots, aux bons petits-fours, aux bonnes histoires ; prêt à manger, à fumer, à boire, à s'amuser, à dormir, à aimer, à monologuer en plein poème !

Car son génie a cela de singulier, de divin et d'irremplaçable : il ne fait qu'un avec son Verbe quotidien. Sa parole est une création aussi savoureuse, épicée, musclée, stupéfiante que son écriture. En l'écoutant, on se sent mellivore ! Jamais personne n'a si drôlement inventé de vocabulaire, au fur et à mesure de la parole. Le mot, c'est sa matière première : il le malaxe, le travaille, le décore, le mitonne, comme son père, céramiste, mitonnait les émaux ! Et ce monologue, unique de son espèce, nous a rendus témoins enivrés d'un phénomène rarement visible : *la création d'un style*.

Nietzsche écrivait dans l'*Ecole du style* adressée à Lou Salomé : « Avant de prendre la plume, il faut savoir comment on exprimerait de vive voix ce que l'on a à dire. Ecrire ne doit être qu'une imitation ». Fargue a son génie dans la gorge, une lyre en cordes vocales, une promptitude inexorable dans le don

d'articuler l'image, la pensée, le mot, la phrase, le jeu infini des syllabes, la danse des lettres...

Il parle, il joue, il mime, il imite. Il imite tout : les oiseaux, les métiers, les chats, les Chinois, ses amis — et les autres ! Apollon bruiteur, il nous prodigue une scène à cent personnages, une impayable comédie, une fête à grand spectacle, un feu d'artifice. Les témoins sont bouche bée ; les amis éclatent de rire. Attention ! L'œil veille. L'œil dit : « Vous ne m'aurez pas, moi et ma Haute Solitude, moi et ma nostalgie foncière ! ». Ce grand inspiré est un grand clairvoyant. Aussi surréaliste que Rabelais ou que Lautréamont ; enfonçant d'une puissante épaule la porte d'or des métamorphoses verbales et des associations d'idées fabuleuses, il est aussi de la noble lignée de notre XVII[e] et des moralistes ; de notre XVIII[e] et des élégants prosateurs, frère jumeau du Nodier des « Châteaux de Bohème », Honnête Homme, dans toute la beauté du terme, Homme du Monde, dans tous les sens du mot. Chaînon de platine de toutes nos traditions de spiritualité.

Irremplaçable, mon Dieu ! et que ferons-nous de nos mornes dimanches s'il n'est plus là pour nous accueillir, affectueux et plein de malice, de ce lit où il souffrait dans des draps azur et d'où fusaient les souvenirs qui reliaient notre génération à une époque plus juste, plus scrupuleuse, plus ardente ?

J'entends sa voix, par une brûlante après-midi de juillet : « Ah, Yanette, que je suis malheureux ! Ces taplanes donnent des tousmiques, qui me piquent, qui me piquent ! ».

Voilà, j'ai employé le passé, malgré moi ! Nous n'irons plus farguer nos hunes, quels que soient les tristesses ou les combats de notre âme ! Dans la « Danse Mabraque », Léon-Paul raconte comment une demi-douzaine de survivants (« Un prêtre (car il y a toujours un prêtre), un capitaine au long cours, un Espagnol de l'armée en déroute, deux inconnus et moi-même ») finissent, malgré tout, par aboutir à la fin du monde ; et il dit : « La voix nous manque, et nous sommes trop dégoûtés pour faire des gestes. Nous sommes malheureux. C'est la

fin. Je songe que le premier principe de tout phénomène, qui doit bien être dieu par quelque endroit, aura sans doute voulu que la conscience de la fin du monde fut recueillie par six bonshommes. Je suis un de ceux-là. Et nous sommes le fond de la casserole ».

Comme toujours, il disait la vérité, la vérité du Poète, la seule. Chacun de nous peut se nommer six noms par siècle pour cette suprême prise de conscience — dieu par quelque endroit ! Et puis, choisir cinq de ses contemporains de fin du monde ! Le sixième aura toutes les voix, l'unanimité...

Car, passer le Styx avec Léon-Paul...

YANETTE DELÉTANG-TARDIF.

J'ai lu ses livres sans penser une fois qu'il pouvait m'apparaître et me parler, me demander son chemin, s'asseoir près de moi. Ainsi les vieilles femmes s'avancent dans leurs prières. Et tous les croyants aussitôt qu'une parole les a saisis. *Plus une œuvre est humaine, moins je vois l'homme qui l'a créée :* il me semble qu'il a dû disparaître afin qu'elle soit.

Un jour je lutterai contre cette naïveté superstitieuse qui n'est pas bonne pour un écrivain. Si l'illusion demeure, si je dois enfin convenir qu'elle a, sans rémission possible, engourdi mon naturel, j'offrirai joyeusement ma rançon de livres manqués à la révélation qu'elle a favorisée en un lointain été d'après l'autre guerre.

Etendu sous un magnolia, je lisais « Poèmes » dans l'édition publiée par la N. R. F. en 1913. Etait-ce lire ? Le jour se fermait sur l'odeur de l'arbre fleuri, sur les bruits d'eaux, le jour s'était endormi, emportant ses peines ; ce qui faisait mon être ne me coûtait même plus la peine d'exister... Léon-Paul Fargue ? Il n'y avait pas un homme assez grand pour porter ce nom, pour répondre devant un autre homme de tout ce que ses syllabes allaient lui donner : des lueurs dans les soirs verts, un certain gris frileux, une insistance triste à la frontière de l'inaperçu, bien peu de chose, rien que je sache décrire, mais tout ce qui niait que je fusse né et ainsi l'anéantissement d'une prétention écrasante à durer selon un ordre reçu. Je ne sentais pas de la joie, je prenais part au soulagement de ce qu'il y avait en moi de plus faible et informulable. Sans violence sensible, sans autre impression à éprouver que celle d'un assainissement appelé depuis l'enfance,

je respirais soudain à mille lieues de ma prison et, d'un mot à l'autre et de plus en plus librement, suivais et hâtais sur des courbes parfaites la ruine de mon « déconfort », bouclais sur le plus grand cercle possible l'enivrante destruction de ce qui, en moi, s'était construit et sur commande. Si vite ? Oui. La lecture de Paul Valéry ne m'avait rien procuré de semblable. Une pleine année devait s'écouler avant que je ne rencontre Paul Eluard. Un poème en prose de Léon-Paul Fargue venait d'éteindre un magnolia en fleurs ; il m'avait instantanément détaché de la vie qui s'achète, libéré des jours qui pourrissaient ma mémoire. Je n'étais plus fait que de cela qui n'avait pas à se regarder pour m'appartenir.

Un poète m'apportait l'oubli de ce qui désespère un homme, comment le chercher parmi mes semblables et l'imaginer autrement qu'agenouillé devant la grâce qu'il me faisait ?

●

Le temps s'éloignait, je veux dire celui qui sait lire, écrire, compter. Les jours apprenaient sous mes yeux à sortir de terre, à se former entre mes mains. Je me procurais — non sans mal — les livres de Léon-Paul Fargue, oui, ses livres, bien que son œuvre alors tint à l'aise dans un mince volume. Je recherchais ses poèmes pour les donner à lire et aussi pour le bonheur de me découvrir un peu devant les amis capables de les aimer. Cette poésie avait changé pour moi le régime des heures, elle enveloppait certains soirs d'une clarté montée de la terre ; et j'aurais dit alors : elle est la chanson du temps *qui se forme où nous sommes...* Evidemment, il existait des êtres capables, pour l'amour d'elle, de demeurer près de moi. Personne ne refusait d'emporter le petit volume. Sans doute oubliait-on comme moi qu'il fût de main humaine et aussi que, sous ses humbles espèces, il pût appartenir à une collection. Le livre ne revenait pas. Paris m'en envoyait un nouvel exemplaire. Je ne résistais pas longtemps à la tentation de le prêter. En le voyant sombrer dans un sac à main, je devinais que je ne le verrais plus...

J'ai été largement dédommagé de ces sacrifices. Un jour, une très jolie femme blonde m'a conté qu'elle avait dîné à côté de Léon-Paul Fargue et, avec une nuance d'étonnement, qu'il l'avait interrogée à mon sujet. Ça, c'était fort ! Evidemment, j'avais publié quelque chose ; mais il n'était pas à supposer que le poète eut regardé ou même déballé l'exemplaire dédicacé à son nom. Il s'était cependant intéressé à mon état, avait posé des questions précises à ce beau flamant rose et doré. Et que m'importaient les paroles qu'il avait dites ? Sans doute, celles qu'il fallait justement prononcer pour transformer la jolie fille en un grand oiseau. Et ce n'est là qu'un aspect des miracles que nous savons nous-mêmes organiser chaque jour. Mais il restait ce trait à ne plus oublier : j'avais méconnu l'homme, je ne l'avais même pas admis à l'amour de son œuvre. Et mon nom d'inconnu lui avait apporté comme un sujet de tristesse la pensée étrange que nous étions semblables.

•

Bien des années ont passé. Un jour, Jean Cassou m'a parlé de Léon-Paul Fargue, me rapportant surtout ses propos, me touchant si heureusement avec eux qu'après le départ de mon ami j'ai cédé à l'illusion que notre aîné s'était assis entre nous. Et l'illusion s'est fortifiée : « Si tu l'entendais ! » m'avait dit Cassou « Tout ce qu'il dit est mémoire; et ses paroles changent les rues où l'on chemine à son côté. Une fois, en me saisissant le bras, il m'a dit à l'oreille avec une espèce de colère ravie : « Les femmes, ce sont des brutes de cristal... ».

Cette image m'avait troublé. Elle avait le ton de ce qu'on n'oublie plus. J'y reconnaissais la saveur d'une locution languedocienne distraitement utilisée depuis l'enfance. Dans le langage d'oc, en effet, on appelle *petit cheval de verre* et non sans tendresse, celle qui se montre dans le même élan impitoyable et fragile. Le souvenir du grand poète me faisait don de cette expression négligée et même il me désignait l'amie qui respirait le plus naturellement à mon côté et méritait le mieux ce sobriquet parce

que femme elle était entre toutes les femmes. Je l'appelai secrètement brute de cristal et petit cheval de verre. A l'espoir de connaître un jour le poète se mêlait la joie de l'imaginer devant la filleule qu'une confidence de Jean Cassou lui avait donnée.

Tout d'un coup le temps s'est souvenu de lui ; il a souffert dans son corps, a réussi à briser quelques entraves qui se renouaient aussitôt. La mort ne l'avait pas laissé venir, elle était sortie de terre pour le prendre. Et je l'imaginais collée à ses membres, lente à les envelopper un à un et comme attentive à réintroduire dans la chair désarmée toute cette vie qu'elle voulait faire sienne. La mort fait ce qu'elle peut, mais ne saurait embrasser à la fois tout ce qu'un poète a conquis sur elle. Elle a ses expédients, se moule à la ressemblance de l'homme et le prend avec un miroir.

Des lettres m'ont appris ce que Léon-Paul Fargue subissait. Des luttes contre le même mal, oubliées depuis longtemps, je les demandais à ma mémoire, le cœur serré, m'efforçant d'imaginer les effets sur une nature comme la sienne du supplice par l'espérance. Il est cruel d'apprendre vivant ce que pèse un corps mort.

Je savais qu'assez vite le poète ne se reconnaîtrait plus dans son corps torturé ; qu'il verrait sa paralysie, même présente, se dissoudre. La vie lui apprendrait son secret, lui révèlerait que de tous les objets qu'elle réunit sur nous, notre corps lui est de beaucoup le plus indifférent.

Il faut avoir vécu assez de mois dans les fers pour savoir que la vie se relève intacte derrière les jours que nous avons vécus hors d'elle et ne l'abordant qu'en pensée. C'est étrange, inexplicable. Un mal que nos semblables nous ont infligé, la prison, la tranchée, affecte tout ce qui nous entoure et souille de sa grande ombre toute l'étendue de notre mémoire : une infirmité n'écrase que l'instant présent et le laisse entrer sans le suivre dans l'imagination qui nous donne à vivre. Comme le rêve, la pensée, l'amour, l'espoir demeurent entièrement purs de notre mal qui reste un petit tas sombre et méprisable dans celui que nous sommes...

Ce sentiment gagnait le poète quand la mort est venue. Cela apparaissait dans ses écrits. Je l'ai appris avec joie par son dernier message.

Je ne rencontrerai pas Léon-Paul Fargue. Depuis que la radio m'a appris sa mort, il me semble qu'il me regarde et ne voit rien de moi, mais tout ce qui me fait vivre.

JOE BOUSQUET.

QUATRE TEXTES INÉDITS

I

Depuis notre temps d'écoliers, Robert ne s'est jamais dépris de l'histoire naturelle. Il élevait, dans un placard surchauffé par le voisinage d'un poêle Choubersky et par le passage des évents du restaurant qui bruissait dans une partie de la maison, toutes sortes de chrysalides de gros insectes qu'il regardait éclore à la belle saison, tout en jetant de rapides coups d'œil à la lingère de ses parents, Madame Delbart, rousse aux yeux verts à l'éclat de mica, dont le mari, sergent de ville de service avenue du Bois-de-Boulogne, le suivait d'un regard boulu de vosgien rancunier quand il le voyait passer, sa serviette sous le bras.

Robert m'initia ainsi aux mystères des couvées animales. On voyait les nymphes se débattre et se cambrer dans leur corset de chitine jusqu'à la sortie humide et pelucheuse du sphinx tête de mort que la chaleur tendait bientôt sur ses baleines. Je n'oublierai jamais l'odeur de ce placard, odeur de tanière phosphorescente.

Robert a continué ses élevages avec une maîtrise de spécialiste et dans les conditions matérielles raffinées que la vie lui a permises. Il me disait souvent : « Il me semble que j'éprouve par instants la sensation de l'antre, de la bauge première au sommet de la création animale. Je sens à plein nez l'odeur de l'animal que j'ai pu être. J'aime ce relent de gros ver ».

Je n'ai peut-être jamais connu d'homme plus sensuel, mais que l'épaisseur, que la matière de la nature, que le parfum de la vie même rendaient étrangement sentimental et nostalgique.

II

Je me suis découvert presque tout de suite cet amour infini, profond de la nature, cette immense tendresse pour les êtres et les choses. Et une espèce de voix sourde me disait : Tu verras, ah, tu verras...

Et maintenant après tant d'années, tant de mélanges, de joies, de rumeurs, de tristesses, comme je revis, comme je revois ces premières journées. Comme ces ombres reviennent me visiter, de plus en plus souvent, de plus en plus clairement.

J'entends à l'instant le piano du balcon d'à côté, des sœurs Montardon, qui commence un morceau rapide (do - si do si la - la sol) pendant que l'été bourdonne sur les fleurs. La merlette chante dans sa cage, et les fenêtres montent la garde tout autour.

Ah, quelle vocation pour le bonheur...

Les voyageurs n'ont jamais rien vu d'aussi beau que leur petit Liré, dans leurs voyages.

●

On commence à vivre dans un ton. C'est ce ton, cette sonorité du début, qui m'a donné tout cet amour et toute cette tristesse.

●

Et les jours succédaient aux jours, il y eut de ces journées où nous sentions si fort les odeurs,

l'odeur échauffée de la course, de la main salie de travail, d'un verre bu d'un coup par une grande chaleur, des fleurs dans un jardin, des journées aux odeurs d'abeilles — il y eut aussi ces hivers lavés de grandes pluies, l'odeur des vêtements d'hommes mouillés, où se réveillait l'odeur des bêtes, et toutes ces fenêtres qui cachaient les yeux, bleues sur l'appartement, allumées la nuit, ces départs, ces dénouements d'êtres qui s'aiment,... ces rassemblements,... ces départs, tant de jours avec cette odeur du café le matin, tant d'étés avec cette odeur aux approches de la mer...

Tout cela est las, et se met à respirer profondément aujourd'hui, à bâiller d'espoir et de tristesse.

Et peu à peu, nous perdons quelque chose de plus, à tous les étages, en descendant. Perte de mon père, qui m'accable et me révolte comme au premier jour... Perte des chats qu'il aimait, disparus pendant la guerre — Perte de notre Julienne, partie un jour à la recherche de sa vie.

Maintenant, nous étions encore trois. Ma mère, moi, et notre dernier chat, il est mort lundi.

III

Toute sa vie a été l'entrelacement d'un chagrin secret et d'une apparente joie de vivre. D'abord, enfant, la joie de vivre tout simplement. Puis le pressentiment du secret. La joie de vivre continue, parfois entrecoupée de silences. A partir de ce moment-là, la joie de vivre a-t-elle été l'oubli du secret, ou le secret considéré comme une chose négligeable, et, par la suite, la volonté d'écraser le secret, qui par instants, rebondit encore, puis finalement se relève, grandit monstrueusement avec le temps, devient le plus fort, et terrasse la joie de vivre ?

IV

Mon petit chat noir, mon bébé chat, tu as quatre mois et je suis tout vieux.

(Pendant que j'écris sur toi, tu montes sur la table et tu avances sur ma page).

J'ai eu d'autres chats, qui venaient aussi contre moi, quand je travaillais faubourg Saint-Martin, la fenêtre ouverte sur la nuit d'été de la terrasse.

Tu commences ta vie et je mourrai bientôt. Où seras-tu dans quelques années ? Quels seront tes nouveaux maîtres, et dans quel quartier ? Si mon fantôme revient et traverse les villes et s'arrête par hasard dans la maison où tu rôdes, te reconnaîtrai-je, tout gros, tout vieux, accroupi devant une cheminée inconnue ?

LÉON-PAUL FARGUE.

Aucun de ces textes n'aurait sans doute été publié dans sa forme actuelle.

Le texte I est le premier état d'un poème.

Le texte II est tiré du manuscrit de *Déchiré*, roman-poème inachevé et abandonné, mais dont plus d'un fragment a été publié ou repris.

Les textes III et IV, bien qu'extraits de la même liasse, ne paraissent pas appartenir à cette œuvre interrompue.

Le IV évoque assurément le chat Zizou qui, après avoir boudé Fargue malade (du moins celui-ci le prétendait-il), ne voulait pas abandonner le corps de son maître et se glissait sur le lit parmi les fleurs.

Fargue, il y a des années...

I

C'ÉTAIT dans un jardin de fin de vacances, à l'heure où l'odeur vineuse des « Malmaison » et des « Maréchal-Niel » pèse davantage dans la tiédeur du jour et du ciel qu'elles respirent. Les bruits de la rue affleuraient à peine, faits d'un tramway qui montait la côte ou la descendait furieusement, le timbre au clair ; le tramway était jaune et faisait tourner plus vite autour des marronniers la poussière du dimanche. Dans la maison, on soupçonnait des ombres, la fraîcheur dallée d'un couloir, des pièces tristes.

Un garçon était assis sur une vieille chaise de fer, un livre sur les genoux ; mais il ne lisait pas, dévisageait les choses, autour de lui, qui n'avaient plus rien à lui apprendre : le mur de brique, groseille et or ; les massifs joufflus de reines-marguerites et le même chat noir, onctueux, qui dormait en gendarme à ses pieds, toutes pattes à la traîne. Il ne pouvait plus lire ; son sang s'était mis tout à coup à courir trop vite lorsque, dans le livre entr'ouvert, quatre ou cinq lignes inégales, simples comme il n'imaginait point qu'on pût l'être, avaient traversé son regard. Maintenant, il était emporté dans un tourbillon, soulevé par des bras invisibles : il pénétrait dans un *au-delà* dont le mystère s'ajoutait à celui qu'il venait de découvrir en lui. Ses arrière-pensées étaient seules présentes, à cette minute, et l'obligeaient à s'aventurer en silence sur des pistes inconnues ; un murmure étrange le soutenait.

Une ombre menue, rose et noire, passa derrière les vitres incendiées de la véranda. Bientôt, un

store vert s'enroula délicatement autour de lui-même : un visage apparut, sous sa couronne de cheveux blancs. Il fit un signe de la main ; le visage sourit. Alors, il se leva ; le gravier blanc et sec craqua faiblement sous ses sandales de corde. Mais on venait déjà vers lui.

« Ecoute ! » dit-il, en rouvrant le livre à la même page ; et il se mit à lire, comme on épèle :

Des toiles, des choses pendent aux poutres.
Le vieux fusil dort fixement
Au mur clair.
Sois calme. Tout est là comme autrefois. Ecoute...

On l'écoutait. Parfois, on hochait la tête ; à la hauteur de la taille, les deux mains, l'une sur l'autre, battaient la mesure des mots. Une mèche plus blanche que les autres glissait lentement sur le front : une caresse de l'index, vive et qui pensait à autre chose, passait à côté d'elle sans la frôler...

Un vent tiède fait que les guêpes
Frappent à la croisée bleue et rôdent...
Deux grands chats doucement passent comme on [chuchote
Et lèvent un regard où veille l'ennui d'or...

On vit un peu plus tard la vieille dame se pencher sur une rose pour l'embrasser ; le chat noir dormait toujours, dans le nid de ses pattes.

II

Un poète, c'est d'abord un nom. Il rêva longtemps autour de celui-là. Sa chair était pleine et transparente, comme d'un fruit qui n'existait pas, avec un goût d'amande à cause de la couleur vert pâle qui s'élevait de ces poèmes, et de toute cette nacre blanche et irisée qu'il y avait dedans. Ce nom n'exprimait rien mais son pouvoir, soudain, était

immense, et dès qu'il le prononçait un autre monde devenait possible... Il avait déjà lu tant de poèmes, il en avait patiemment recopiés un si grand nombre dans ses cahiers d'écoliers aux marges exactes, le soir, en cachette, après les problèmes et les rédactions ! Mais celui-ci... Où avait-il lu qu'il était un « poète rare » ? Et de quelle signification, maintenant, devait-il entourer cet adjectif ? Longtemps, il avait été à sa poursuite : dans ces anthologies, ces revues, il n'avait rien découvert que ces mêmes poètes, statufiés dans leurs symboles, ensevelis sous leurs mythes, et que celui-là, brusquement, d'un mot, d'un souffle, démonétisait. Un jour, tout en haut d'un morceau de musique, il avait rencontré son nom. Un autre jour, perché au faîte d'une échelle, fouillant dans la poussière d'un cabinet de lecture, bousculant vingt années de vieilles revues à couverture mauve, soudain le nom s'était fait chair...

Il ne crut plus, dès lors, à une autre poésie ; celle-ci avait à peine le poids d'une aile, d'un souvenir, à peine les sonorités d'un accord mineur dont les harmoniques s'estompaient à travers des arpèges infinis, à peine l'apparence de la vie dont elle décelait, cependant, les abandons, les tristesses, les regrets... Il apprit les uns après les autres les sept poèmes et, parce qu'il les préférait à tous ceux qu'il avait jusqu'ici aimés, il ne les recopia point ; il les relisait dans sa mémoire.

III

Un peu plus tard, il y eut un livre ; il s'ouvrait sur huit mesures de Chopin, une sorte de phrase nouée comme un aveu autour de quelques accords ascendants. Un livre sans titre, qui le suivait partout où il allait, qu'il feuilletait au hasard parce que le seul hasard risquait de remettre sous ses yeux cette petite phrase qui l'avait blessé au vif, une autre fois, et dont il ne retrouvait pas à volonté la cadence feutrée en lui-même : des pas sur le sable, ces mots et ces choses qui l'avaient ému, un jour, mais dont sa mémoire n'avait su conserver qu'une empreinte

muette et vacante; il lui fallait sans cesse revenir en arrière pour remplir ce vide, le faire de nouveau chanter. Mais ce livre avait le pouvoir de renouveler toutes ces rencontres ; il lui fixait en permanence ses rendez-vous intérieurs.

Depuis, il avait connu d'autres poètes et il s'était farouchement émerveillé de leurs secrets et de leurs découvertes. Chacun tendait en lui la corde qu'il réussissait ensuite à faire vibrer. Mais la corde était toujours trop neuve et le son qu'elle lui transmettait n'était pas toujours celui qu'il attendait d'elle ; il s'efforçait, pourtant, de hausser son diapason.

Avec celui-là, tout coulait de source; il marchait à sa hauteur, à son niveau, silencieusement ; un dialogue s'engageait entre eux. Le poète venait souvent à son approche; ils se rejoignaient toujours quelque part, comme si tout cela eût été arrangé d'avance. D'entre les pages, le même chuchotement le contraignait à chuchoter lui-même, à se livrer, à chercher en lui son unique refuge; à tout prix, cette nuée de poèmes, cet orage tranquille l'obligeait à rouvrir des chambres secrètes, à ramener sur son visage, pour le protéger, tous les visages qui, peu à peu, l'avaient quitté. Ainsi, de cette phrase qui ne finissait pas, suspendue sur le point d'orgue d'un tiret : on n'entendait plus qu'un peu de vent dans les branches mouillées, qui répétait un nom d'enfant... Il y avait une grande tristesse irrévélée, une mélancolie voilée de bleu, l'ombre mourante d'un crépuscule dans l'âme aux aguets de ces pages ; il y avait encore une féerie poignante, entre deux lampes fleuries de noctuelles, entre deux ponts enjambant un fleuve de banlieue, entre deux gares piquetées de lueurs immobiles, et cette caresse des mots qui se prolonge, s'atténue et laisse dans l'ombre le sillage d'une phosphorescence qui hésite à prendre forme. D'autres poèmes que ceux-là le faisaient pâmer de bonheur, mais d'un bonheur qu'il inventait sur l'heure, qui ne lui appartenait pas absolument. Ici, le bonheur était inscrit d'avance, préexistait depuis toujours. Ces poèmes dataient du temps des limbes.

IV

« *Je t'ai cherché, je t'ai porté partout...* » disait le poète ; il avait froid de cette douleur.

Un soir, il avait entendu une jeune femme, très belle, lire ce poème ; c'était dans une petite salle hideuse, un décor bitumeux de toiles peintes, en face d'un public qui ne savait pas... La récitante avait choisi sa voix : une sorte de mélopée figée, monotone, impassible, dans laquelle chaque mot, soudain, se désincarnait, se vidait de ses ombres, devenait disponible. Quelle aventure ! Saisis au vol, on rassemblait ces mots, un par un, on les contraignait à faire le tour d'eux-mêmes, à se dévisager, à se réincarner. Malgré eux, en dehors d'eux, on pénétrait bientôt dans les entrailles du poème que la voix rejoignait par d'autres chemins. Quel coup de lance, alors, en pleine poitrine ! — Et, plus tard, quelle brisure et quelles larmes, à point nommé...

Il existe un moment, dans la jeunesse, où celui qui va s'en aller vivre, reçoit et accepte son pressentiment. Il aperçoit le signe qui le marquera tôt ou tard, le long des jours ; il entend la voix qui murmurera à son oreille de survivant le motif de la mort. « *Je t'ai cherché, je t'ai porté partout...* ». Le signe et la voix, dans ce verset, dans cette nudité de l'inéluctable, cette éternité du désespoir...

Il ne pouvait plus aborder ce poème sans deviner, au-dessus de lui, le poids de toutes ces nécessités, de toutes ces ailes qui le soutenaient encore et qui, un jour, se refermeraient sans lui. Il connaissait maintenant cet avenir de fatalités, cette pression de plus en plus irréductible, ce coup de faulx, cette épaisse et charnelle moisson. Ce mort, ces aimés que le poète rassemblait autour de lui, comme un drap de linceul dont on s'effraye, ce mort et ces aimés étaient déjà les siens ; il les retrouvait à travers ces visages qu'ils n'avaient pas encore mais que la toute-puissance du poème suffisait à leur prêter déjà. Au bord de ces lignes, il surprenait, à son tour, « le signe d'intelligence du mystère », et l'Introuvable était trouvé...

V

Il n'abandonna jamais ce poète.

Il le substituait parfois à lui-même lorsqu'il avait perdu sa source et qu'il souffrait sur d'autres traces que les siennes. Il lui suffisait de se souvenir d'un jardin de fin de vacances, d'une odeur vineuse de roses, d'une vieille revue mauve, de sa couverture dentelée par le temps, de sept poèmes intimidés... Il se rapprochait d'eux sur la pointe des pieds, tournait autour comme autour d'une veilleuse l'ombre qui ne veut pas déserter. Il n'avait pas besoin de relire ces poèmes, et sa mémoire les avait, pourtant, égarés depuis longtemps. Il ne subsistait rien d'eux, si ce « rien » s'attachait encore à leur apparence. Mais il avait seize ans lorsque, pour la première fois, il avait lu ces poèmes — et cela leur assurait désormais cette survivance en lui d'une musique, d'une lumière qui valaient bien celles dont ils étaient issus. Mystère des poèmes oubliés, qui se décomposent le long des années, s'éloignent sur des pistes cendreuses ! Ils ne meurent jamais, cependant, mais ils veillent quelque part, là-bas, dans une nuit qu'ils se sont faite. Veut-on les approcher, un jour ? On s'étonne de trouver à leur place le poème de ce poème qu'ils voulaient être, son vestige authentique, son plus pur filigrane...

Ainsi, lorsqu'il lui arrivait de songer à ces sept poèmes perdus, emportés par les marées, balayés par les cataclysmes, il pouvait se persuader lui-même qu'il avait, ici et là, résisté. Mais le jardin ne ressemblait plus à l'autre, les rosiers étaient morts et les poèmes s'étaient d'eux-mêmes ensevelis dans cette poussière adorable qui les métamorphosait. Qu'importait, maintenant, cette confrontation ? A quoi bon souligner ces changements de mesures, ces modulations, ces accords à jamais irrésolus ? Il fallait laisser dormir toutes ces choses, respecter leur sommeil, les contempler d'aussi loin que possible, à travers ce halo vert et bleu d'une jeunesse dont les chemins n'existaient plus.

Tout devait s'accorder. De lui-même que restait-il, sinon cette silhouette qui avait quelque peine à lui rester fidèle et à laquelle il ne ressemblait plus, qu'il avait tant de fois trahie ? Quelque part, dans le passé, il avait été ce garçon attendri, sauvage, qui jouait à son propre mystère.

Tout s'accordait, tout retrouvait sa place, son équilibre en lui-même : délivré de sa fausse statue, il pouvait s'écouter comme autrefois, dans la fidélité du souvenir ou le tremblement d'un poème à travers son murmure de mots effacés...

Un poète n'est jamais qu'un enfant qui ne peut pas grandir et qui ne fait, en vieillissant, que déranger ses perspectives : mais le jardin ne bouge pas...

LOUIS ÉMIÉ.

SEPT POÈMES

LES PAYS

Dominique souffre. Voici
Les parcs — les pays noirs — les cyprès —
Les villages qui écoutent
Le vent faire son bruit d'écluse dans les arbres,
Puis le silence.
Ailleurs il fait chaud. Il y a des parfums un peu
[effrayants
Les zygènes dorment aux pointes des herbes qu'elles
[courbent.
Les ailes ne frémissent plus.

On croise les inconnus qui ont la fièvre.
Il y a une voiture de bohémiens
Où brûle un maigre feu — où crient des enfants
[rouges.

...Et puis le chemin creux
Qui mène au village
Où nous avons été heureux...
Pas un bruit. Personne. Viens.
Les menthes sauvages
Sentent frais et bleu —
Les chenilles du paon du jour
(Vanessa Io) couvrent les ronces.
Un chien noir rompt le silence.
Des pas tintent sur le carreau. Un grand vieux
Nous regarde.

ROMANCE

Certes — nous vous avons aimée,
Marie. — Vous le saviez,
N'est-ce pas ? Vous vous rappelez ?
Un soir,
Nous partions dans la nuit.
Je suis venu sans bruit
Vous voir — là-bas
Dans le petit chemin près de l'église.
Il y avait de la lumière
Et vous lisiez...

Nous avons gardé les dessins
Aux trois crayons — et les oiseaux à l'encre bleue
Que vous faisiez.

Ah, Marie, vous chantiez si bien.
C'était au temps
Où vous étiez heureuse à l'école des sœurs,
Où la procession toute pâle de fleurs
Passait dans le pays le dimanche. Tremblant
J'étais auprès de vous qui étiez toute en blanc.

L'orgue parle d'ombre à l'église.
Par un verre un peu cassé — un peu de brise
Où roulent des taons dansants — chasse le feu
Des lampes vers Marie qui est grise
De lumière et de chants sages...

APRES LA PLUIE

Un jour
On passe après la pluie près d'un parc
Clos de murs que dépassent les grands arbres.

On les suit longtemps. L'heure passe,
Qui s'ourle au mur pâle — sans bruit.
Mais qu'est-ce qui vous a troublé ?

Le calme après la pluie a quelque chose
Qui fait penser à la nuit.
On entend le bruit nombreux
Des feuilles partout
Comme un feu qui prend.

Les branches craquent. Le silence
Epie.
Il y a des parfums si pénétrants
Qu'on ne pense plus qu'il y en ait d'autres.

Plus tard un peu de soleil dore
Une feuille et deux, et puis tout.
Alors l'oiseau nouveau
Qui l'ose le premier
Après la pluie
Chante.

Chant du repos, suis-nous.
Protège-nous.
L'ombre des nuages passe et revient
Au ciel soucieux.

Est-ce la pluie — est-ce la nuit ?
Au loin des pas vieux et noirs
S'en vont.
Alors je pense
A mes chagrins — à un tas de choses...

DES TOILES, DES CHOSES

Des toiles, des choses pendent aux poutres.
Le vieux fusil dort fixement
Au mur clair.
Sois calme. Tout est là comme autrefois. Ecoute.
La haute cheminée a son râle
Ancien et une odeur brune
Et triste et une aile bleue de suie luisante.
Un vent vieux rabat de là-haut.
Elle a au front des images d'âme crue
Et de petites tasses de loterie aux anses d'or.
Les plats penchent aux galeries du dressoir
Où des chaînes de fruits roulent et fleurent
Dans l'ombre.
J'ouvre un tiroir où il y a des noix vides,
Un couteau à vingt lames, qui contient tout
Et des choses maniaques.
Ça sent creux et poivré et très lointain.
Ça tient du miel et de l'église et des clous
Et du martyre.
Un vent tiède fait que les guêpes
Frappent à la croisée bleue et rôdent...
Deux grands chats doucement passent comme on [chuchote
Et lèvent un regard où veille l'ennui d'or.

INTERIEUR

Il fait chaud. Je vais voir mon amie
L'institutrice
Qui fait la classe près de l'église.
C'est une jeune vieille.
Elle parle très bien. Elle sait des secrets
Et des histoires douces ou sombres.
Elle a vu un jour
Un autel dans un champ de blé.
C'était blanc et étincelant
Et le vent faisait peur aux lumières.
Alors elle est rentrée au village
Un peu pâle et fatiguée.

Il y a sur la commode
Des verres avec des prénoms
Et ces plantes blanches, vous savez,
Comme de petits écrans d'argent sec.

Elle lance une grosse colère de lunettes
A un enfant qui se distrait
A la croisée et aux fleurs,
Puis se tait. Il fait chaud. Le silence regarde.
Tous se penchent sur la dictée à l'encre violette
Et tirent la langue.
Il y a là-bas un petit aux yeux bleus à faire peur
Qui n'ose pas rire.
Les mouches aussi écrivent partout
A petit bruit.
La cloche à vinaigre en absorbe !

Hélas ! par la porte mal fermée
Une poule étourdie entre et s'effare
Dans un rai de lumière où dansent mille brins,
Mais aussi les chants de vêpres où chante
Une jeune fille que j'aime...

ON APPELLE LES VIEUX

On appelle les vieux dans le jardin.
Les fumées du soir rôdent.
Le jardin est devenu sauvage
Parce que les vieux sont faibles
Il y a des mauvaises plantes
Et des fleurs étranges, aimées
Des petites fées, pucerons et autres.
Des mouches brillantes y devisent
Tout le jour.
Le soir vient. Les colonnes rouges
Allument les bêtes, les fleurs.
On appelle au loin. On rentre.
Les chiens jappent. Un troupeau piétine.
Une poulie de puits grince finement.
Une cloche sonne.
On appelle encore.
Alors les vieux reconnaissent les voix aimées
De ceux qui viennent...
Un silence et ils apparaissent tout roses
A travers les feuilles envahissantes.
Et ils sourient doucement.

LES JEUX

Elle a été longtemps malade
De langueur.
Le docteur a dit : Prenez garde...
Faites ceci...
Comme je l'ai trouvée changée
Depuis nos jeux d'enfants.
Se souvient-elle ?

Elle ne parlait guère. Elle disait... Nous deux...
Elle disait souvent ces deux mots — seulement
Nous deux...
Puis elle me serrait bien fort
Et elle avait souvent la fièvre. Et ses grands yeux
Brûlaient de signes clairs au parc silencieux.

On courait vite... Je la portais vers la mer...
Elle voulait...
Brusque, je l'arrêtais devant la haute vague
Au timbre obscur, plus frais le soir...
Elle criait. Bravo ! j'ai peur.
Moi je l'appelais mon mignon...

Nous aimions tout,
Le frelon qui s'encloche aux calices poivrés,
La libellule au treillis brusque,
Au mica bleu,
Chevrote un peu — s'aimante
Aux courants les plus doux.
Au bois d'étranges feux mènent la valse lente...

Mais la voici
Lente...
Elle a souffert. Elle est très grande.
Les pauvres mains pâles où tremble
La bague bleue
Tiennent l'ombrelle faible. Elle sourit, un peu
Plus pâle de nous voir ensemble,
Puis s'en va doucement — déjà loin
Sans que j'ose troubler son chemin sérieux,
Puis se perd au déclin des routes, ce me semble
Qui vont dans le temps clair où nous étions
[heureux...

LÉON-PAUL FARGUE.

NOTULE. — Les poèmes suivants : *Romance*, *Après la Pluie*, *Des toiles, des choses*, ont été repris dans *Pour la musique*, dans des versions remaniées.

Dans ce recueil, *Après la Pluie*, s'intitule *Au Fil de l'Heure Pâle*, et *Des Toiles, des Choses*, *Intérieur*.

Ces sept poèmes ont paru dans le numéro du *Mercure de France* de mars 1898 (pages 781 à 786) entre un essai de Paul Valéry « Durtal » et des « Notes à propos de Henry de Groux », d'André Fontainas.

DISCOURS SUR LA TOMBE DE LÉON-PAUL FARGUE

Il n'y a certainement rien de convenu dans le deuil que nous éprouvons. Notre salut à Léon-Paul Fargue ne doit être contaminé d'aucune rhétorique. Lui-même haïssait les faux-semblants, et savait comme personne, d'un regard qui se faisait alors étroit et coupant, les traverser. Il ne faut même pas qu'en disant à quel point il va nous manquer, et combien sa perte achève d'appauvrir un monde défiguré déjà par tant de blessures, nous insistions trop sur la disgrâce que fut l'autre jour la séparation de Fargue et de la vie. Peut-être nous dirait-il, sur ce ton de sarcasme amical qui lui était propre : « Parlez pour vous ! ». La dernière fois où je le vis, et qui ne date que d'un peu plus d'une semaine, il me laissa comprendre que l'état où était son corps, ni celui où il sentait qu'autour de lui glissait notre époque, ne lui donnaient un très impérieux désir de poursuivre coûte que coûte et indéfiniment l'aventure.

C'est aussi respecter ce qu'il eût souhaité, je crois, que de négliger l'anecdote pour nous en tenir à l'essentiel. L'essentiel, c'est le poète. Ou si vous aimez mieux, l'homme qui, dans sa vérité la plus intérieure, concevait son passage sur terre comme une continuité, comme un sillage ininterrompu de poésie.

On a dit souvent, et avec raison, à quel degré exceptionnel la poésie était chez lui affaire non de choix réfléchi, mais de vocation, d'assouvissement vital. Cela éclate à tous les moments de son œuvre, ainsi que la profusion des dons spéciaux que l'étude

ne remplace pas. Mais l'on aurait tort de s'imaginer que la réflexion, et toutes sortes de subtils calculs, d'expertes pesées, n'avaient pas de place dans son travail intime. Il réfléchissait beaucoup, au contraire, et sur lui-même, et sur ses devanciers, et sur ses émules. Il n'avait certes pas de théories; ou plutôt, il mettait une coquetterie à esquiver ce qui eût ressemblé à des formules trop générales. Mais il avait élaboré, parfois presque en secret, des jugements très fermes, et il s'y tenait. Il était fort peu sensible aux variations de la mode, même quand ces variations semblaient venir flatter ses préférences personnelles. Il se défiait de telles rencontres. Sur chacun des points principaux de notre art, à propos de chacune des querelles ou des interrogations que notre âge a connues, il gardait une vigilance très lucide, une aptitude à distinguer entre des colorations apparemment voisines que des yeux plus grossiers, ou plus distraits, passent leur temps à confondre. C'est ainsi que, montrant dans ses écrits un don verbal extrême, et une agilité réjouissante à en user, il était près de se fâcher quand on l'assimilait, même pour le louer, même pour honorer en lui un précurseur, à ceux qui font du verbalisme un jaillissement autonome, une source indépendante de création. De même, il se raillait volontiers de l'hermétisme en poésie, bien que, pour beaucoup, ses poèmes apparaissent comme peuplés d'obscurités et d'énigmes. Il faut voir là, non des contradictions, ou une façon de se défendre contre des admirations agaçantes, mais des partis-pris solides, et dont les conséquences vont loin. Pour lui — comme pour plusieurs des poètes qui ont commencé leur œuvre vers le début du siècle —, la poésie était essentiellement exploration et découverte, palpation de la réalité par une âme en qui les pouvoirs ordinaires s'exaspèrent et se transcendent. Comme les fruits de cette découverte devaient préserver leur fraîcheur, leur crudité de chose vivante, même les discontinuités de leur trouvaille, il était naturel, il était inévitable que l'effet de révélation par le langage fût plus d'une fois, pour l'autre âme qui écoute, surprenant ou déconcertant. Mais un art qui s'ingénie à dire avec difficulté et obscurité des choses que l'esprit sait déjà, des choses que l'esprit, s'il le voulait, pourrait dire très clairement, un tel art était capable d'inspi-

rer à Fargue du respect, même de l'admiration, s'il était manié par un grand artiste : il n'y adhérait pas. Ce n'était pas sa conception à lui de la poésie. C'était là, justement, ce qu'il appelait, avec un sourire, de l'hermétisme.

De même pour le jeu des mots. Fargue s'y plaisait dans la mesure où ce jeu aidait à suggérer les contours, palpitations, rebroussements de l'invisible, de la chose fuyante ou cachée. Mais une virtuosité qui ne trouve qu'en elle-même les ressorts, l'excitant de son invention, pouvait l'amuser chez les autres, et même un instant chez lui-même à titre de diversion ou d'exercice ; elle risquait de l'irriter quand on avait l'air de lui en faire, à lui, un mérite capital.

Ajoutons, pour ne rien négliger d'important, qu'il y avait encore pour Fargue un autre usage tendre et secret de la poésie, que les mots d'incantation et d'enveloppement suggèrent assez bien. Ce n'est pas une trop infidèle image que de nous représenter Fargue marchant la nuit, tout seul, dans quelque rue du Paris de l'Est, du côté des deux gares et du canal, longeant un pont du chemin de fer, traversant une passerelle. La rue nocturne, les lumières publiques. La solitude. Fargue revient de quelque assemblée où il a brillé, où il s'est plu. Mais maintenant il est seul. Il rentre chez lui, un peu par habitude, un peu par hasard, et par détours. Un petit chant se forme, comme une émanation, comme une vapeur spirale. Fargue a besoin d'être enveloppé, consolé, conduit à des préparations de sommeil, à des enfoncements d'oubli. C'est en quoi les Sept variantes, de Tancrède, *pour scander la marche ou calmer les nerfs*, sont déjà du Fargue si vrai, si total, si plein d'énergies mystérieuses :

Amour tremblant. Crainte de proie.
J'aime vos deux instincts frappants.
Crainte tenace. Amour tremblant.
Je sais ton style heureusement.
Je suis le maître dans la nuit.
Amour tenace. Amour tremblant.
Tu t'es posé sur le rebord
De l'âme la plus misérable,
Comme un aigle sur un balcon !
Amour tenace. Amour tremblant.

•

Nous qui avons été les amis et les camarades de ce grand poète, je crois que nous avons le droit, en ce moment et en ce lieu, de nous dire une chose assez étrange : il est peu d'hommes dont il aurait été aussi intéressant — intéressant est un mot faible — de l'entendre parler de sa rencontre avec la mort. Vous voyez ce que je veux dire : l'arrivée, peut-être à pas très furtifs, de cette minute. L'explosion — peut-être très étouffée — de cette minute. Pressentez, vaguement, ce qu'auraient pu être les mots de Fargue pour raconter cela, la vibration d'une phrase de lui pour fixer cela.

Et je ne me défends pas non plus d'une autre imagination singulière : ce qu'il eût fait, avec des mots à lui, de ce moment où nous sommes ; des choses petites, grandes, accidentelles, profondes, qui s'y frôlent et s'y composent; de la vraie tendresse qui noie tant de mêmes pensées ; de ce ciel de novembre parisien; et du brusque surcroît de solitude déchirante où lui, Fargue, pour la première fois, se trouve.

JULES ROMAINS,

de l'Académie Française.

FASTES

L'été chantait sur son roc préféré quand tu m'es apparue, l'été chantait à l'écart de nous qui étions silence, sympathie, liberté triste, mer plus encore que la mer dont la longue pelle bleue s'amusait à nos pieds.

L'été chantait et ton cœur nageait loin de lui. Je baisais ton courage, entendais ton désarroi. Route par l'absolu des vagues vers ces hauts pics d'écume où croisent des vertus meurtrières pour les mains qui portent nos maisons. Nous n'étions pas crédules. Nous étions entourés.

Les ans passèrent. Les orages moururent. Le monde s'en alla. J'avais mal de sentir que ton cœur justement ne m'apercevait plus. Je t'aimais. En mon absence de visage et mon vide de bonheur. Je t'aimais, changeant en tout, fidèle à toi.

RENÉ CHAR.

ENCHANTEMENT DE LA NEIGE

Je venais de dîner : il était une heure (1). Il faisait encore plus doux que de coutume ; et, disposé, par la douceur de l'air, à une grande confiance, je résolus d'aller jusqu'au fleuve, en me promenant. J'étais seul. Je le sentais bien ; et non plus comme aux premiers temps de mon séjour à La Redousse ; car je l'étais physiquement. Il n'y avait que moi dans l'île, et j'en étais sûr. Cette certitude m'enchantait. De tous côtés de grandes eaux me séparaient des hommes ; et, délivré de leurs présences inquiétantes, j'avançais d'un pas libre au milieu des arbres tranquilles avec le sentiment d'une primitive innocence. Sentiment pur, où ne se concentraient pas mes réflexions et d'où ne s'élevait aucune ombre de songe. J'étais un corps, un corps indivisible, où tout, la chair, l'âme, les bois, le ciel tendre, l'odeur des écorces amères, la brise, formaient une unité vivante merveilleusement saisie par la joie de marcher dans une authentique solitude. J'étais sensuellement seul. Aucune présence morale ne se substituait à l'absence des hommes, et rien ne me hantait. Mes pensées n'étaient que mes pas et mon souffle facile ; et je m'avançais vers le fleuve sans le redouter.

Je retrouvai ainsi l'embarcadère. Ayant choisi, sous un ormeau, un bon lit de feuilles, je m'y allongeai pour regarder les eaux, tout à mon aise.

Le fleuve avait baissé. Il glissait rapidement. Redoutable toujours, mais indifférent au rivage. Celui-ci, en face, émergeait. Sur les berges de limon gris, friables, de la broussaille et des arbustes grêles

---

(1) Ces pages d'Henri Bosco sont extraites de *Malicroix*, roman à paraître prochainement aux éditions Gallimard.

Dans le chapitre qui nous est confié, « Le Sortilège », le narrateur Martial de Mégremut se trouve isolé dans une île du Rhône, son héritage dont on cherche à l'éloigner ; un charme, qui ne tient pas seulement aux lieux mêmes, mais plonge très avant dans les mystérieuses raisons du sang, l'y retient. Les éléments et les êtres, on va le voir, vont achever de l'envoûter.

foisonnaient. Aucune trace d'homme, ni d'animal. Plus au Nord, se levait le bois touffu qui ensevelissait les toits de La Regrègue. Mais de l'embarcadère on ne les voyait point : seuls les arbres moutonnaient, sombres et doux.

Je m'enfonçai avec plaisir dans les feuilles de mon refuge. Dans cet abri, à peine ouvert du côté du fleuve et masqué par quelques hautes herbes, j'étais devenu invisible. De cette invisibilité la puissance me pénétrait jusqu'à troubler étrangement, dans ses profondeurs, ma vie sourde, cachée ; et l'être tout entier en concevait une volupté mystérieuse. Quelqu'un, du fond d'une retraite inaccessible, m'épiait en moi-même, moi qui peut-être n'épiais que moi en surveillant, de mon abri, l'autre rive du fleuve. Ce sentiment bizarre m'inquiéta longtemps. Il avait dissipé la solitude ; depuis que je m'étais caché, ma pensée tournait aux soupçons. Plus je me sentais invisible et plus les buissons et les berges inanimées de l'autre bord me semblaient recéler d'invisibles guetteurs attentifs aux rives de l'île. J'en éprouvais un plaisir trouble, chargé d'appréhensions et un goût, peut-être malsain, de l'immobilité. Je ne bougeais pas, même d'une pensée, surtout d'une pensée ; car c'était au guetteur intime qu'il m'était difficile de cacher ma présence et mon inquiétude voluptueuse... J'attendais que quelqu'un se trahît, sur l'autre rive. Rassuré par la paix inaltérable où reposait le rivage de l'île, quelque chasseur quitterait son affût, ou remuerait derrière un buisson. Il suffisait d'attendre. Le plus patient finirait par voir, sans être vu...

Mais, sauf l'écoulement impersonnel du fleuve, nul indice de vie ne se manifestait. Pas même un vol. Les oiseaux avaient disparu ; et, de tant de présences soupçonnées, aucun mouvement, fût-il d'ombres fugaces ou de bruits furtifs, ne se détachait au delà des eaux. Pas plus que moi, ces êtres méfiants ne bougeaient.

Je restai aux aguets jusqu'au soir.

Alors, à regret, je me soulevai de ma couche de feuillage et, jetant sur le fleuve brunissant un dernier regard, je me secouai de cette torpeur vigilante.

La nuit tombait. Au Nord le ciel, froid et bleuâtre, commençait à descendre dans la plaine. Les eaux se hâtaient vers la mer, d'une seule coulée ; elles glissaient, compactes, comme un fluide de limon brun. Le jour, à l'Ouest, s'enfonçait derrière le soleil déjà évanoui dans un espace pur, et qui s'assombrissait rapidement. L'île avait levé l'ancre et s'éloignait

de son mouillage; les rivages là-bas commençaient à prendre le large à mesure qu'ils s'estompaient dans les vapeurs et les ombres du soir. Bientôt ces vapeurs et ces ombres se confondirent à la terre basse et la berge nocturne apparut, incertaine et mélancolique, au-delà du fleuve.

Je la contemplai, un moment, avant de quitter mon abri, pour rentrer à La Redousse ; car il en émanait une puissance suggestive. C'était le littoral fantôme d'un vain monde de figures familiales, d'où jamais nulle forme humaine ne me ferait signe et que seul mon esprit peuplait de ses créatures mentales, par désœuvrement.

Cette idée sage m'attrista; et j'aurais donné tout entier le banal bon sens qui me l'inspirait, pour qu'une âme se détachât de l'immobilité et du silence où ce pays déjà lointain s'enfonçait peu à peu, de vapeurs en vapeurs, d'ombre en ombre... Vœu informulé, mais sensible indéfinissablement. Nostalgique appel à la vie secrète et aux surnaturels retours vers la vie familière... Toujours, en moi, la même pente favorable aux songes... Car, là-bas, n'inventais-je pas cette forme vague, flottante, qui longeait le rivage ? Une barque, peut-être, issue des branches et qui, semblait-il, peu à peu gagnait dans le courant, le long du fleuve... Une barque noire, glissante et, dans l'ombre à peine visible, qui transportait trois formes... Mais de quels êtres ces trois formes imprécises, l'une qui paraissait debout et les deux autres, basses ?... Balandran sans doute, ou quelque pêcheur attardé sur le fleuve, et qui se hâtait, à travers la nuit, sur les eaux massives et tristes, en gouvernant vers l'île. Car l'embarcation s'approchait et, un moment, je crus qu'elle allait aborder, près de moi, sous les poutrelles de l'embarcadère. Mais, à cent mètres du rivage, elle se redressa; et, tout en côtoyant la berge, elle disparut derrière un petit promontoire couronné de saules.

J'avais pu indistinctement apercevoir les trois passagers : un homme en poupe, à l'aviron, et, devant lui, deux bêtes.

Je rentrai à La Redousse par le plus court.

•

Balandrân y arriva un quart d'heure après moi.

Je lui dis :

— Bonne promenade, Balandran ?

Il me répondit :

— Oui, Monsieur Martial. Il va luner.

Réponse énigmatique que je ne relevai pas. Je me contentai d'observer Balandran.

Toujours sobre de gestes ; cependant un je ne sais quoi de plus vif l'animait. Il me servait, apparemment sans hâte, mais un peu plus vite que d'habitude. J'aurais voulu arrêter son regard ; son regard, sans fuir, était insaisissable. Il luisait pourtant, mais cet éclat échappait à toute prise. Car Balandran ne le fixait sur aucun des objets visibles. Balandran regardait en lui. Avec une ardeur inexplicable, il attachait ce feu à une image close, intérieurement passionnante et, bien qu'il la gardât secrète, son visage impassible tout à coup s'éclairait. Il brûlait d'en finir avec ce repas, cependant si bref. Et je l'admirais de se contenir. Tous ses mouvements s'ébauchaient sur trop d'élan. Mais il les arrêtait net. Les plats arrivaient vivement au-dessus de ma tête et là, pris de remords, ils oscillaient, puis ils descendaient sur la table avec une lenteur inattendue. Plus le repas avançait vers sa fin, plus Balandran ralentissait ses gestes ; et c'est d'un pas presque majestueux qu'il emporta la maigre assiette de fruits secs vers la resserre.

Pendant tout le repas, Bréquillet apparut, disparut, reparut tour à tour, à la porte de la pièce. Il tendait un museau inquiet, impatient. Et quand son maître prit congé de moi, il se colla à ses talons, en manifestant une joie discrète, mais telle cependant qu'il n'en avait jamais montrée en ma présence.

Tous deux quittèrent la maison vers les neuf heures. Je crus d'abord qu'ils s'étaient rendus à la hutte ; c'est pourquoi, intrigué, je sortis à mon tour ; mais la hutte, close comme d'habitude, me parut vide. La lune montait, basse, large, au ras de l'horizon et déjà illuminait l'île. On y voyait clair. Je pris un sentier. Il se dirigeait vers le Sud, d'où venait, par moments, cette odeur végétale et molle des eaux douces qui s'élève, au passage d'une brise tiède, sur les berges des vieux fleuves. Pour la saison, il faisait très doux ; et marcher, de nuit, sous la lune, me procurait un plaisir nouveau. La sente était visible et des baies basses la bordaient, heureusement, ce qui facilitait beaucoup la marche. Je franchis plusieurs clairières. J'étais en pays inconnu, n'ayant que peu exploré l'île, surtout en aval.

A mesure que j'avançais, elle prenait de la largeur et les arbres semblaient atteindre à des dimensions surnaturelles. Les bois devenaient plus touffus; les taillis plus denses; les lits de feuilles plus épais; et comme la lune montante prenait dans sa clarté une masse plus grande d'arbres, toute la profondeur de cette sylve se dégageait de l'ombre et se peuplait de branches immobiles. Un silence extraordinaire rendait étrangement sensible cette immobilité. Adoucis par un sol moussu, mes pas, élastiques et furtifs, ne troublaient pas ce vaste silence.

Il m'avait dépaysé. Car, si l'on se taisait à La Redousse, c'était silence domestique, fût-il celui de mes fantômes familiers. Ici, l'être même des choses restait muet.

Après une demi-heure de marche lente et hasardeuse, le sentier sinua et j'arrivai sur un talus couronné de fourrés inextricables. Ils se dressaient comme une muraille autour d'une cuvette, assez étendue mais profonde, bien cachée. Au milieu s'élevait une hutte de branchages semblable à celle qu'habitait Balandran à La Redousse. Une sorte de bonnet brun, feuillu, et d'un aspect barbare. Tout autour, la clairière ronde s'élevait, tapissée de mousses blanches jusqu'aux pentes du talus boisé. Une grande partie de la cuvette et la hutte elle-même baignaient dans l'ombre. Cependant que montait la lune, cette ombre, déjà transparente, s'illuminait d'une clarté nouvelle et il s'en dégageait des formes, peut-être vivantes, mais encore indécises. L'on parlait, ou du moins une voix humaine formait des sons, que je saisissais mal, puis cette voix se tut; et la lune glissant par-dessus le faîte des bois descendit dans le creux de la clairière. Un flot limpide et bleu enveloppa la hutte barbare de son flamboiement électrique, tandis que ses ondes longues et calmes s'épandaient jusqu'à la couronne sombre des hautes futaies.

Dans cette nappe de lumière, on voyait une bête seule, au milieu d'un espace nu, en avant de la hutte. Une bête qui broutait. A quelques pas de là, Balandran, appuyé sur un bâton, surveillait la bête, et ne bougeait pas. Près de lui, Bréquillet, assis dans l'herbe, contemplait la scène et levait son museau sensible vers la lune. La lune enchantait le val clos, Bréquillet, Balandran, la bête. Quand une brise les touchait, l'odeur acide de la laine traversait le bois.

Je m'attardai longtemps à regarder ces trois êtres fantomatiques. L'air venait d'eux à moi; le chien ne

pouvait pas déceler ma présence. Ainsi je jouissais en paix de cette scène étrange et d'une lunaison d'hiver encore douce. Il me fallut quelque courage pour m'en détacher.

Mon sommeil fut paisible.

•

Si je parle souvent de mon sommeil, c'est que j'attache une grande importance aux événements intérieurs; et ils ne se créent librement que pendant le temps où le corps repose. Or ce repos du corps n'est pas repos de l'âme, mais abandon de toute surveillance. La raison aide à la poussée des images latentes, et l'empire pur de l'esprit se dissout dans la confusion. Le temps, l'espace, enfantent et perdent sans cesse leurs dimensions fictives ; ainsi tous les édifices de l'âme flottent sur le vide. Parmi tant de possibles, il n'est plus de pensée. Rien de nous, sauf par accident, ne se refuse à croire. Fatalement cet univers évolue vers le malaise. C'est pourquoi, au réveil, le monde retrouvé apparaît si beau. Recomposé dans ses mesures, rentré dans la stabilité, il est trop rassurant pour qu'on y puisse croire, et l'on pense rêver alors qu'on s'échappe du rêve. Les bruits, les mots, les objets et les êtres les plus usuels de la vie s'allègent tout à coup et prennent une autre nature; ils deviennent irréels.

Alors, si, par hasard, cette vie retrouvée nous offre un spectacle insolite, nous ne le jugeons pas, nous y croyons. Et l'éveil nous enchante.

Il m'enchanta, le matin du 12 Décembre, où je m'éveillai en plein soleil. La porte du Midi était grande ouverte, et le jour envahissait la chambre. L'air vif, cette clarté, l'odeur du pain chaud et du feu de bois, un oiseau brun qui sautillait sur la fenêtre, composaient un éveil heureux et j'entendais dehors l'aboi léger du chien, que l'appel sobre du vieux Balandran invitait au calme. Parfois un bêlement coupait les cris de Bréquillet. Conseil au calme, lui aussi, émis avec autorité et qui donnait aux voix si fraîches du matin une gravité pastorale. « Ils sont là tous les trois, pensais-je. Il faut les voir. Sûrement ils m'attendent ». Je m'habillai et j'allai sur le seuil.

Ils étaient bien là. Balandran devant la cabane, appuyé sur son long bâton. Il regardait Bréquillet,

le museau tourné vers la maison, les yeux en feu, et se contenant avec peine. Plus près, la bête. Un grand bélier, un mâle conducteur, un Sire. D'aussi haut, d'aussi fort, je n'en avais point vu encore. Les reins étaient larges, massifs, la poitrine profonde. Une laine fauve roulait de la croupe à la nuque, chaude et vivante, à grandes boucles. Autour des oreilles pointues, les cornes se tordaient trois fois et vigoureusement coiffaient les tempes lourdes et laineuses. Le front large, velu, s'offrait hardiment pour le combat ; et l'œil était vif.

— C'est le Grand-Clerc, me dit Balandran, d'un air grave. Notre maître-bélier.

Une puissante émotion me saisit.

— Oui, dis-je à Balandran, je me souviens. Après les pluies, on devait aller jusqu'à terre, pour le voir.

Balandran répondit avec simplicité :

— Il est venu.

Le soir même il le ramenait en terre ferme.

Le lendemain l'hiver parut.

•

Pendant la nuit les vents de mer s'évanouirent. La température baissa. Au matin, l'horizon avait pâli. Il se leva une petite bise. Fine, sifflante, elle soufflait dans les fentes des fenêtres. Le feu flamba. Le 14, le ciel se voila de buées et devint gris. Vers le soir, un vol de corbeaux survola l'île. Sur le fleuve passaient des coulées glaciales, et les eaux se hâtaient entre leurs rives déjà désolées. L'air s'étant adouci, il neigea le 20.

C'est à la tombée de la nuit que la neige arriva sur l'île. Il faisait déjà sombre et Balandran n'était pas encore rentré. J'étais debout devant une fenêtre à regarder tomber la nuit. C'est alors que la neige se montra. D'abord quelques flocons flottant dans le vent. Ils se dispersèrent. Puis une nappe que suivit un tourbillon. Enfin toute une pluie de légers duvets blancs qui fleurissaient, par myriades fragiles, à travers l'ombre. Quand Balandran, un peu plus tard, regagna la maison, il en avait les épaules couvertes. Il me dit :

— C'est beau temps, le temps de saison. La Noël arrive.

J'y pensais depuis plusieurs jours, à cause des miens.

...Les Mégremut, les tendres Mégremut.

Dans un pays calme, six toits, une trentaine d'âmes. Un peu de neige sur les toits, et déjà de grands feux de bois pour réchauffer ces âmes... Je les voyais, les Mégremut. Ils tenaient chaque soir de petits conciliabules. Tante Philomène trônait. Il fallait préparer la fête. On m'attendait. Car jamais volontairement, un Mégremut n'a manqué la réunion familiale. La plus familiale de l'année ; car les Mégremut s'y sentent unis par ce goût du froid et du feu, qu'ils ont très vif, et qui donne, il est vrai, une intimité pénétrante aux fêtes de l'hiver. Six toits, six fumées dans le ciel, trente prières. Toutes dites à la même heure, par une tacite convention, qui en fait comme une colonne de louanges et de requêtes rituelles, dressée au-dessus du pays, par cette piété collective où les voix graves et les voix légères parlent si doucement de misères modestes et d'espoirs délicats à la couronne des anges.

Pas à Dieu, car Dieu est trop grand, mais à ces intermédiaires purs couverts de plumes lumineuses et qui penchent pourtant du côté de la terre des visages humains, surtout du côté Mégremut, d'où se sont élevés vers le ciel tant de confidences, de mots affectueux et de pieuses gratitudes. Car les Mégremut sont contents de Dieu, qui les a créés tels qu'ils sont, et tels qu'ils s'aiment ; mais c'est lui qu'ils aiment en eux, ingénument, en croyant seulement s'aimer. Leur égoïsme s'ouvre sur le ciel, ce ciel où il y a tant de Mégremut au milieu des étoiles.

Vision flatteuse pour notre famille, dont chaque Mégremut jouit dans son for intérieur, avec une angélique fatuité. Et je m'attendrissais en l'évoquant, aux approches de la Noël qui est, chez nous, par excellence, la fête de l'attendrissement.

Cependant cette fête, j'allais la manquer. Je ne le savais que trop et j'en souffrais. Décevoir m'est cruel. Et que répondre ? Car ils m'avaient déjà écrit, certainement, et j'allais recevoir cette lettre. « Nous comptons sur toi, Martial ». Une lettre bonne comme le pain...

Pourtant, le 23 rien n'était encore arrivé. L'île était couverte de neige, et Balandran qui chaque jour

allait à terre, pour veiller au troupeau, disait que le fleuve était dur et qu'on le passait difficilement.

Le 24, le temps s'assombrit et il neigea dès le matin. Sauf une accalmie, vers onze heures, cette neige continua sans interruption jusqu'au soir. Pendant l'accalmie, j'allai faire un tour. La neige crissait bien, et rien n'était plus agréable que d'enfoncer le pied dans ces cristaux étincelants. Peu de vent, mais un goût de rose dans l'air et les grandes fleurs douces de la neige sur les joues, en rafales légères.

Balândran s'était retiré dans sa hutte, qui fumait. Elle fumait activement par sa pointe en pain de sucre; et parfois un paquet d'étincelles en jaillissait qui pétillait au milieu de la neige.

Je rentrai, et rien n'arriva. Je m'étonnais de n'avoir pas de lettre. Ce silence anormal des Mégremut ne pouvait être attribué à un retard, encore moins à une négligence. Dans ces sortes d'affaires, les Mégremut ne se montrent jamais tardifs ni négligents. Fallait-il supposer qu'on avait retenu leur lettre ?... Non, car Dromiols, en la retenant, eût agi contre lui-même. Du moins le bon sens me le disait.

J'étais un peu vexé, mais plus encore tourmenté d'une peine diffuse et mal définissable. Si les Mégremut se taisaient, n'était-ce pas en signe de réprobation et de douleur ? D'ordinaire les Mégremut ont la réprobation très communicative; et leurs douleurs usent avec facilité de la parole, et même de la plainte. On n'a jamais vu, parmi nous, de grands désespoirs taciturnes, ni de reproches silencieux. La mine parle, le geste aussi ; la voix confirme. On s'aime trop, dans cette famille si douce, pour ne pas tout se confier, et surtout les reproches, les peines, causes puissantes d'attendrissement. « Qui se tait se tue », dit parfois la bonne tante Philomène; et elle n'a point tort. Or les Mégremut se taisaient. Les Mégremut, qui avaient le cœur gros à trente lieues de là, s'étaient repliés sur leur tristesse, et ils me laissaient seul, sans un reproche, en tête à tête avec moi-même (qui possède, hélas ! un cœur Mégremut), la nuit même de la Noël. Ainsi leur souffrance lointaine s'épandait, par moi, sur cette île de neige, où, solitaire et malheureux, je pensais à eux et les regrettais.

Car je les regrettais.

Cependant, je ne concevais pas qu'il m'eût été possible de me trouver ailleurs qu'à La Redousse le

jour de la Noël. Pourquoi ? Je n'aurais su le dire alors. Mais un fait s'imposait : j'étais seul et je n'en souffrais pas. Du moins, si j'éprouvais quelque tristesse, ce n'était qu'en imaginant la peine des miens, si sensibles ; et me replaçant dans leur groupe, en cessant d'être seul. Mais ma solitude elle-même ne désolait pas mon cœur. Elle lui donnait une étrange vie.

Depuis mon arrivée à La Redousse j'avais cependant vécu seul. Dromiols n'avait passsé qu'un jour dans l'île. Balandran se terrait à part ; et ses brèves apparitions, loin de rompre ma solitude, en accusaient l'austère rigueur. Cette rigueur, je l'avais éprouvée ; elle avait pesé sur moi.

Or, ma nouvelle solitude ne me pesait pas ; elle m'allégeait. J'avais rompu. Je ne voyais point trop encore sur quoi portait cette rupture ; car j'étais obsédé par une sensation mal définie, mais d'une puissante présence, qui m'exaltait et m'emplissait de crainte ; et c'était d'être détaché, libre peut-être (toutefois ceci est moins sûr). Détaché des miens, que j'aimais ; et déjà sur le fil du fleuve mystérieux. Ce fleuve qui coulait en moi et dont j'avais toujours ignoré l'existence, tout à coup révélé par le bruit de ses flots et la vision confuse encore de ses rives. J'étais traversé par de grandes eaux sombres, et cette idée me hanta si tragiquement que, vers cinq heures, je sortis de la maison, malgré la neige, pour aller voir le fleuve.

•

Je pris un sentier qui coupait court. A quelque deux cents mètres à peine, je trouvai la berge.

Le fleuve venait de s'engager dans la nuit, mais la nuit coulait sur la neige. Entre les rives toutes blanches, où cependant s'ouvraient, çà et là, des trous noirs — bras morts mystérieux, mares, paludes — une longue bête vivante se glissait sans bruit sous la pluie des flocons de neige qui amortissaient le murmure des eaux. Par moments, cette pluie tombait avec une telle abondance que le fleuve disparaissait sous le fourmillement de ces nappes intarissables qui descendaient hâtivement ; et nul souffle ne les dispersait. Car l'air était calme, et les ondes silencieuses de la neige traversaient par milliers de vols le vide du ciel. Ainsi le ciel, les eaux, les rives, l'île, se

confondaient en une substance insaisissable. Et je m'y confondais moi-même jusqu'à perdre toute notion tant du lieu qu'ensevelissait cette dissolvante blancheur que des formes qui s'effaçaient à travers ces avalanches continuelles d'une vertigineuse mobilité. Je vivais cependant, mais dans un autre espace, un espace clos et illimité. Toute dimension s'y abolissait ; tout n'y étant que mouvement, l'étendue devenait un mirage évasif que le moindre souffle dissipait ; et j'avais l'impression que le plus faible geste eût pu, d'un coup et sans effort, déplacer le corps vaporeux de cet univers impondérable où j'étais suspendu, sans poids, à travers le vide immense. L'être universel y flottait, et le vide lui-même ; néant imaginaire inventé pour le léger monde de la neige qui ne pesait pas plus qu'une pensée, la dernière de mes songes. Je vagabondais, détaché de tout et presque de moi-même, inutile et libre, dans l'air irréel d'un espace qui naissait de la neige et que la neige détruisait, en s'éparpillant. Aucune sensation ne me rattachait à l'existence que cette fantasmagorie précaire et le froid nocturne lui-même me laissait insensible. Je n'étais plus qu'une onde, onde humaine qui vibrait au passage de la neige et qui devenait neige et qui voltigeait... Comment dans cet état de surnaturel allègement fis-je un pas, je l'ignore ; mais tout à coup je vis, sous la berge de neige, l'eau sauvage. A deux pieds à peine de moi, rapide, noire, prête à me happer.

Je me cramponnai à une branche ; la terre était liquide et j'eus du mal à me retenir. J'y parvins par un effort désespéré. Puis je m'appuyai contre un arbre, un grand arbre glacial, craquant de neige. Un frisson me saisit, sous les bras, par les flancs, et il m'enveloppa la poitrine. J'eus froid. A travers l'éparpillement aérien de la neige, quand un souffle la soulevait, le fleuve entier, puissante ruée de ténèbres, tout à coup m'apparaissait. C'était un être. Je n'en doutais plus. Un être redoutable. Sous le futile envol des flocons éphémères de la neige, il courait, sombre, lourd, de sa source à la mer, d'une seule coulée, et bien qu'il fût noir, il luisait sinistrement. Sa bouche vorace collée au limon de ses rives, creusait les vases de son lit humide, et, traînant sous son ventre souple, les sables, les galets, les végétaux, les morts, il drainait la terre. Pas un murmure ne s'en élevait. C'était en secret qu'il minait, sous cette ondée éblouissante, les racines du sol gluantes d'eau. Il avait une volonté ; elle me hérissait de peur. Car elle arrivait jusqu'à moi, et c'était la volonté pure, sans pensée, la volonté indifférente ; celle d'un antique

élément, depuis des millénaires engagé dans un long travail de frottement, d'imbibition sournoise et de lente usure du monde. Force fluide et pourtant décomposante qui ne s'attaquait pas seulement aux berges du fleuve, mais qui mordait aussi aux rivages de l'âme.

Et ces rivages, je les sentais fondre. Dans un écroulement insensible de l'être, je m'enfonçais, malgré mon horreur, à travers un sol amolli et mouvant qui se liquéfiait, de nappe en nappe toujours plus soluble, jusqu'à se diluer dans les eaux de ce mystérieux fleuve intérieur dont le flot noir coulait en moi, parallèlement au fleuve nocturne de la terre.

J'eus la force de m'arracher à ce péril, et je m'enfuis. Je n'avais pas de but. Une force me poussait à m'écarter du fleuve, à échapper à la terreur. Car je craignais moins le danger que mon épouvante. La peur de mourir ne m'affolait pas. Mourir, pour moi, n'avait aucun sens, pas plus que vivre. C'était un mot. Il ne me disait rien. Mais l'odeur humide du fleuve, le contact de l'eau glaciale, noire, fluide, me hérissaient d'effroi. C'était une peur nue, une terreur élémentaire, sur la peau, dans la chair, le sang, le cœur, la moelle frissonnante; cette secrète répulsion des eaux qui me hantait et qui maintenant me poussait à fuir. Fuite aveugle, qui me porta, non pas vers La Redousse, mais à l'orée d'une clairière inconnue, peut-être dans le Sud de l'île.

Il neigeait toujours.

Rien pour m'orienter. La neige était haute déjà, dans le creux de la clairière. On y enfonçait jusqu'au genou. Je m'y risquai pourtant; car, en face de moi, un chemin s'ouvrait dans la muraille des arbres. Je l'atteignis avec peine. Il tournait. Etroit, voûté de ramilles basses, givré, c'était un couloir plutôt qu'un chemin. Pendant quelque temps je pus y marcher ; mais il se resserrait de plus en plus et je dus revenir sur mes pas. C'est alors que je me fourvoyai; j'eus beau chercher, la clairière avait disparu. L'inquiétude me prit. « L'île n'est pas grande, pensai-je; ce chemin doit aboutir ». Je m'y obstinai. Mais je ne pouvais me conduire que sur la clarté de la neige, qui par moments brouillait la sente...

Plusieurs fois je la perdis, puis la retrouvai, par hasard; ou du moins je crus reconnaître sa trace. Mais était-ce sa trace ? Et où allais-je ? Tout à coup, par une trouée, je vis le fleuve. Noir, rapide, profond,

presque sous mes pieds. Je reculai avec horreur et je m'enfuis, au jugé, en tournant le dos au rivage. Il me sembla que je remontais vers le Nord et le centre de l'île. Je traversai des boqueteaux isolés au milieu de terrains plats. Des sentiers à peine formés, qui fondaient l'un dans l'autre me prenaient, m'égaraient puis m'abandonnaient. Alors je faisais quelques pas, à droite, à gauche ; j'hésitais ; je cherchais un sens. Quel sens ? Je ne le savais plus. Dans cet univers flou, tournoyant et vain, pouvait-il exister un but ?... A travers le floconnement de la neige le souvenir de la maison disparaissait et tant de blancheurs circulaient tout autour de ma tête que ma pensée n'était plus rien qu'une faible tiédeur. Une vague tendance y subsistait encore. Je la suivais et ainsi j'avançais à l'aveuglette, plus pour marcher que pour aboutir. Aucun point de repère ; je tournais... Pourtant je revis le fleuve trois fois. Dès que je cherchais une direction et croyais la saisir fatalement je tombais sur le fleuve. Toujours noir, luisant, glacial. Il glissait. Et je fuyais encore. J'allais ailleurs, mais jamais je n'y arrivais. Plus de distances ; le temps seul. Il me paraissait long. Cependant j'avais l'impression qu'il naissait de ma marche. Chaque pas le créait... Si je m'arrête, me disais-je, il s'évanouira. Il faut donc que je m'arrête et n'importe où. C'est là mon but : m'arrêter, trouver quelque lieu qui m'oblige à suspendre cette inutile marche à travers la neige... Etrange pensée... Elle me prit au point que je hâtai le pas pour arriver plus vite à ce lieu irréel de repos dans le temps, qui se dérobait. L'universel déplacement des formes semblait rendre impossible l'existence d'une halte même fictive, que je devenais peu à peu incapable d'imaginer. Elle n'était plus qu'un signe mental, une abstraction. J'essayai de la chasser hors de moi, mais on écarte mal un être incorporel. Seule une autre pensée l'abolirait peut-être ; mais alors on n'a pas d'autre pensée. En nous, il n'est qu'une seule pensée, celle-là même que l'on veut détruire, et qui nous obsède inlassablement. Elle m'obsédait. C'était une fascination. Elle créait une sorte de trou, qui s'agrandissait peu à peu, qui vidait ma tête, où mon esprit flottait, faible, comme une bulle d'air prête à crever sans bruit. Je suivais des yeux, en moi-même, cette bulle fragile, et j'allais, aveugle, au grand hasard de mes pas, à travers les bois, les clairières, formes, chemins, sites, que je ne voyais plus, car j'étais tout en moi, et ce moi n'était qu'une tête creuse où voltigeait encore un imperceptible point de phosphore prêt à se volatiliser. Que fit mon corps ? Livré à son impulsion

animale, il dut marcher pour son propre compte, tenter les sentes, errer à travers cet étrange paysage qui lui était devenu invisible, cependant qu'en moi le silence traversait déjà mon vide insonore comme une pluie de neige, et à la neige je le confondais. Car j'avais besoin de neige et de silence. J'entrais dans un monde assourdi, où déjà l'on marchait à pas de loup, où s'étouffaient les sons, où s'amortissaient doucement les bruits les plus faibles. A peine si l'on chuchotait ; et bientôt ces débiles bouches elles-mêmes s'évanouirent dans la neige ; le dernier souffle s'évapora sur le néant, et je pénétrai dans le vrai silence... C'était un silence perceptible, sans doute ce qui vibre au-dessous des sons les plus bas, le frémissement de l'éther, sur les cordes graves et lointaines du monde. Il arrivait dans une immense solitude, d'une seule onde immense, et il passait en d'autres solitudes, et à l'onde succédait l'onde, et la solitude à la solitude. Parfois, comme si plusieurs cordes en eussent composé le chant inaudible, du silence un silence s'élevait, un silence plus doux que le silence, ou plus grave, ou plus pur. Et quand le grave glissait sous le pur, les chants superposés de ces ondes secrètes appelaient sur de grands accords les cinq autres chants du silence, et toute la neige s'étoilait...

...J'avançais cependant en moi et, au monde extérieur, maintenant invisible, se substituait peu à peu un autre monde que je percevais. Il semblait émaner de moi, s'y construire et recomposer, sur les réalités qui m'étaient devenues inaccessibles, un double intérieur de ces choses dont le vertige de la neige m'avait séparé.

Mais de la neige immatérielle, qui maintenant tombait en moi comme autour de moi tombait la vraie neige, un paysage commençait à naître, de grands bois cristallisés aux ramures cassantes, buissons fragiles et halliers bleuâtres, sentiers de verre qui luisaient dans une île de pure neige. Incompréhensible fantôme, je traversais des clairières givrées, d'où partaient des chemins qui n'aboutissaient nulle part ; et j'errais au milieu de cette île mentale autant que dans l'île réelle, mais lentement, comme il convient au pays de la neige et du silence. Car ces constructions délicates n'avaient pu se former et ne pouvaient se soutenir que par les vertus du silence. Elles étaient si merveilleuses, mais si frêles, qu'à chaque instant j'appréhendais qu'elles fussent détruites par un simple son. Je savais qu'en ce monde imaginaire (mais

l'était-il ?) j'errais en quête d'un refuge. Il y avait une maison, je ne savais plus où, dans laquelle on m'attendait. Et on était inquiet de ne pas me revoir. « Pourvu, me disais-je, en mon rêve, qu'ils ne pensent pas à la cloche... » Cette cloche me hantait. Qui m'avait dit : « Surtout ne vous en servez pas » ?... Je l'avais oublié... Un petit homme, un farfadet, peut-être... Mais que m'importait maintenant ?... Au premier tintement, pensais-je encore, cet édifice de cristal s'écroulera et je retomberai dans cette neige véritable où je me suis perdu et sous laquelle à tout jamais est enfoui le chemin du retour... Mais ici, dans ces lieux improbables de l'être, le chemin du retour va se transformer de soi-même. Je ne peux plus le retrouver ; je sais qu'on ne retrouve rien ; je veux le créer en marchant, et si je ne vois pas clairement où je vais à travers ce délire, je sens vers quoi tend mon désir et ce que j'aime.... Mais le silence était si pur que je ne pouvais pas le dire, ni même le penser, fût-ce pour moi seul, en mes profondeurs... A mesure que j'avançais il naissait de nouvelle formes, en moi, et de plus en plus transparentes. Le monde se purifiait. Parfois un grand oiseau de neige s'envolait d'un arbre de neige et il disparaissait, en faisant trembler sous son vol les milliers de feuilles des cristaux friables. La forêt fictive et fragile frémissait ; et, par une trouée, l'oiseau merveilleux s'élevait en secouant les plumes blanches de ses ailes avec lenteur vers une immobile constellation. Car peu à peu le ciel se dévoilait et les premières coulées d'astres commençaient à descendre vers la terre comme un fleuve étincelant. Ce fleuve s'avançait vers moi, écumant de clarté, depuis les sources de la vie lointaine. Je me hâtais, anxieux d'atteindre le gîte.... Ah ! me disais-je, il faut arriver au refuge avant que le flot de ce fleuve ne me touche et ne m'emporte à travers les abîmes du ciel.... Plus je pressais le pas, plus l'amour du refuge m'échauffait le cœur. J'allais en moi, droit devant moi, sans hésiter dans un monde toujours plus immatériel et plus pur. J'étais sûr d'avoir retrouvé le vrai chemin et de marcher pour mon salut vers la maison la plus simple du monde, qui est la demeure de la paix.... Les premiers flots du fleuve effleuraient les talus de l'île ; ils passaient par dessus la neige, inondant les derniers sentiers où j'aurais pu me perdre. Et déjà je marchais facilement dans les étoiles.

Comment me suis-je retrouvé à La Redousse ? Je ne puis le savoir. De ma course à travers la nuit et de mon hallucination, je n'ai rien oublié pourtant. Mais

comment expliquer que je me sois mentalement perdu pour un peu de neige ?.... Et comment, aveuglé par elle et ce délire, ai-je pu revenir à la maison ?...

Quand j'essaye de me souvenir, il me semble qu'alors j'ai entendu, étouffée, une voix, mais une voix sans corps, une voix qui parlait au-dessus de la neige, et qui n'était rien qu'une voix disant des mots de neige, des mots qui n'avaient pas de sens et que je comprenais. Entre le silence antérieur dont commençaient à se confondre et à s'évanouir les ondes et les bruits matériels du monde vivant, cette parole interprétait non point une pensée précise, mais une sorte de désir lointain, appel ou plainte.... Elle indiquait le départ du silence et déjà l'arrivée des âmes.... Chutotante et insituable, elle essayait, avant mon retour au réel, de me communiquer une mystérieuse confidence. Entre moi et la porte de mes pères, elle me priait d'écouter ce que bientôt je ne saurais entendre, et que pourtant il me fallait entendre, avant de rentrer dans ma chair mortelle. En vain recherchais-je son nom qu'elle ne savait pas me dire, ce nom que j'avais entendu quelque part autrefois, mais dont les syllabes perdues ne m'avaient laissé que la trace de leurs sons si tendres.... Ils suffisaient pourtant à éveiller mon cœur, à ouvrir ma pensée.... Ce qu'on me demandait, c'était une promesse, sans formuler quelle promesse. Mais, pour moi, pouvait-il y avoir deux promesses ? Une seule m'était possible et je la fis.

La voix alors s'évanouit dans l'onde que créa cette pensée inexprimable, et je poussai une porte de neige ; et tout à coup je me retrouvai, étourdi du choc, chancelant, mais debout encore, dans la grande chambre de La Redousse....

Elle était tiède, maternelle. Le foyer, paisible et sûr, brûlait devant moi ; et, sur la table, où l'on avait mis le couvert, le vieux flambeau des Malicroix dressait ses sept branches d'argent surmontées des sept flammes de ma race, immobiles, la pointe vers le ciel.

•

Il n'y avait personne dans la pièce. L'air dilaté par la chaleur emplissait tous les creux de la maison, pesant contre les murs, le sol, le plafond bas, les meubles massifs. La vie y circulait, du feu aux portes closes et des portes au feu, en traçant d'invisibles

cercles de chaleur qui m'effleuraient le visage. L'odeur des cendres et du bois, entraînée par le mouvement de translation, rendait cette vie plus concrète encore. Les moindres lueurs de la flamme tremblaient en colorant faiblement les parois de plâtre. Un doux bourdonnement, où fusait un fil de vapeur légère, arrivait de l'âtre en travail. Toutes ces choses formaient un corps tiède dont la pénétrante douceur invitait au repos et à l'amitié.

Je soupirai.

Et aussitôt, je crus me voir. Me voir moi-même.

En face de moi, devant la resserre.

Car un homme était là. Immobile, trapu, un bloc de glace. D'où venait-il ? Quand était-il entré ?.

Pourtant c'était un homme, mais il n'avait pas de visage. Sa figure, un masque de neige. Et deux yeux seulement pour le trouer. Le manteau carré, à longs plis, figé du haut en bas sous sa croûte de givre, étincelait. Les feux de l'âtre et la flamme du chandelier y créaient de longues lumières. Déjà des vapeurs s'élevaient des épaules de l'homme, et le masque fondait. A mesure que sa blancheur se dissolvait, on voyait saillir un nez fort, des pommettes osseuses, et la broussaille d'une barbe sauvage, où la neige tenait encore, se hérissait autour du visage olivâtre. Les yeux me regardaient.

Deux grands trous remplis de phosphore. Une double lumière froide qui devait intérieurement illuminer toute la tête. Car on ne voyait pas les yeux, mais seulement cette clarté impersonnelle. C'était un regard plein de neige, le seul regard capable d'éclairer la nuit à travers les bourrasques blanches de décembre. Et mon propre regard sans doute fixant une égale phosphorescence sur cette figure de spectre, d'où peu à peu l'être plus chaud de Balandran se dégageait. Car la neige tombait de lui par plaques brillantes et la clarté de ses yeux de fantôme diminuait sous une lumière plus tiède et plus humaine. Maintenant il me regardait vraiment, avec avec cet air de méfiance et d'arrière-pensée hostile qui lui était habituel. Comme il ne bougeait pas, tout en lui se portait dans ce regard, et même ce qu'il me cachait en échauffait la clarté attentive. Il y avait de vifs points d'or qui s'allumaient dans ces prunelles défiantes et parfois l'impassible face rayonnait fugitivement d'orgueil et de sourde amitié, en me regardant, tout ruisselant de neige, entre le flambeau et le feu.

Je luis dis :

— Maintenant, Balandran, je connais l'île.

Il secoua de son manteau tout ce qui y pendait de neige, et il me répondit :

— Monsieur Martial, elle est à vous.

— A la condition que j'y reste, Balandran.

Gravement il me regarda :

— Vous vous y ferez, Monsieur Martial.

Il prononça ces mots sur le ton calme de la foi. J'en fus saisi. Et le sens profond des paroles m'apparut. Elles liaient mon avenir et valaient plus qu'une promesse solennelle que j'eusse faite, moi, à Balandran. Pour la première fois, il exprimait sa confiance, et quelle confiance ! Ma vie, toute ma vie, voilà ce que ce berger sauvage attendait de moi. Je n'était plus seul. Quelqu'un commençait à m'aimer dans cette inhumaine solitude, où il eût mieux valu, pour mon repos, que je n'eusse trouvé aucun secours. En exprimant sa foi, Balandran venait simplement de se donner; et, en se donnant, il me grandissait hors de ma mesure.

Il appela le chien. Bréquillet apparut, givré, lui aussi, mais l'œil vif, entreprenant, le museau tendre.

Balandran me dit doucement :

— Il vous connaît.

Il ne me dit que cela; mais je compris. Bréquillet, comme Balandran, invisible, m'avait suivi, à travers la nuit, dans la neige; pour lui, comme pour Balandran, me connaître, c'était m'aimer; car la vraie connaissance est tout amour. Et moi, qui les connaissais mal, je les sentais, tous deux, hérissés et barbares, tous deux, à côté de mon cœur, qui s'attendrissait. Mais je ne savais pas leur dire ce qui se passait de si tendre, dans ce faible cœur, dont ils ne voulaient plus douter et qui cependant hésitait à répondre à l'appel d'une vie amère.

Telle fut ma nuit de Noël à La Redousse.

HENRI BOSCO.

MARIA CARA

Et l'un celui qui sait les bonnes herbes
et qui prend la douleur dans ses mains
celui de Sauveterre a dit
voici l'avalanche
et tous ont tourné leur regard vers le ciel
puisque c'est vers le ciel que l'on regarde
lorsque Maria Cara
les mains sur les hanches
descend pour le bal
lorsque Maria Cara
les mains sur les hanches
descend pour le bal
lorsque Maria Cara
forge un dimanche à coup d'acier et de regards
les filles les plus laides lui font une haie blanche
de robes pauvres et de mouchoirs

dansez dansez à perdre haleine
dansez belles filles de laine
voici refleurir votre peine

et sur la plage d'herbe
qui est comme la chevelure de la brume
une fleur de chair et de soie a poussé
comme poussent ces fleurs étranges aux mains
[des saltimbanques

et Maria Cara a crié
et les oiseaux sont tombés dans les haies froides
comme tombent les choses vivantes
lorsque Maria Cara
les mains sur les hanches
entre au bal
lorsque Maria Cara
les mains sur les hanches
entre au bal
Granetou dit voici le feu intelligent le feu vivant
[le feu qui parle
et les feux de Saint Jean brûlent dans les regards
de ceux qui toujours attendent

criez criez à perdre haleine
criez dures filles de laine
beaux visages mûrs de la haine

et sur cette terre battue par le pied des taureaux
et dans cette grange vide où plane l'oiseau secret
chacun a pris la main de l'autre et tourne tourne
au rythme des désirs bat le tapis qui vole
les hommes attentifs pelotonnent leur rêve
les bêtes de l'espoir se baignent dans leurs yeux
lorsque Maria Cara
les mains sur les hanches
est au bal
lorsque Maria Cara
les mains sur les hanches
est au bal
elle pense au beau danseur d'entre les balles
au valseur de la belle étoile
à celui qui donne son amour en partage

rêvez rêvez à perdre haleine

rêvez douces filles de laine
à chaque nuit suffit sa peine

et dans ce silence de source claire
transparente comme une jeune morte
elle offre à chacun son meilleur secret
ses cheveux ont l'odeur verte et blanche du buis
sa langue est gerbe d'avoine liée
et son cœur est comme une pierre noire
lorsque Maria Cara
les mains sur les hanches
sort du bal
lorsque Maria Cara
les mains sur les hanches
sort du bal
les couteaux referment leurs blessures
ils ont fait leur voyage inutile
au pays chaud du sang

pleurez, pleurez à perdre haleine
pleurez pauvres filles de laine
qui voit ses peines voit ses veines

et l'un celui qui sait le chemin des marais.
celui qui sait où est sa joie
celui de Sauveterre a dit
voici l'orage
et tous ont tourné leur regard vers le ciel
puisque c'est vers le ciel que l'on regarde
lorsque Maria Cara
les mains sur les hanches
a quitté le bal.

GASTON MASSAT.

LE DERNIER ROI

Quelque part dans le monde, quelqu'un dit: « Dieu est mort, et l'homme a encore son ombre en trop. »

Ce disant, il ramassa la sienne, la fit tenir en entier dans le creux de sa main, la porta jusqu'à sa bouche et l'avala sans appétit.

Sur le mirador de la Citadelle de Hué, le tocsin marqua la première veille : un roulement de coups de moins en moins espacés, de plus en plus affaiblis, claquant dans le ventre évidé de la nuit. La nuit bâilla, son haleine embuant les étoiles, et se rendormit.

Aussitôt, les battants monumentaux de la Porte du Midi, de la Porte Dorée, de la Porte du Nord, de la Porte de l'Est, tournèrent sur leurs gonds : cris de bêtes égorgées auxquels mit fin la chute sourde des loquets. Ils venaient de trancher en deux le silence, l'ombre et le vent. Le vent, écrasé entre les joints, gémit. L'ombre dansait autour des belvédères, et le silence avait le cou tendu d'un chien prêt à aboyer.

Neuf kilomètres de murailles, au long des fossés pleins d'eau, étaient redevenus un carré clos. Par-ci, par-là, gisaient encloués, jetés bas de leurs affûts, d'archaïques canons de bronze.

Un homme franchit la Porte du Midi qui ouvrait l'accès à la Cité de pourpre, deuxième enceinte en tous points semblable à l'autre et où s'enfermait le Roi. Il traversa un pont de pierres, puis une esplanade dallée, divisée par neuf stèles de marbre qui correspondaient aux neuf degrés de la hiérarchie mandarinale. Au bout de cette longue perspective, la salle

des audiences solennelles, le « Palais de la suprême Paix », de chaque côté duquel se dressait un bâtiment où logeait la garde royale. Derrière, s'étendait le jardin d'été : pavillons sur pilotis au milieu des mares de lotus. Alentour, on distinguait les écuries, le grenier à riz et, près du manège, un vaste terre-plein à trois étages soutenu par des murs épais. Tous les printemps, à la Fête du Labour, le Roi y officiait avec une charrue d'argent.

L'homme s'arrêta, face au Nord, sur le seuil du Palais de la suprême Paix, et attendit.

A l'intérieur : une symphonie en rouge et or majeurs. Rouge et or : les colonnes, la charpente, qui se reflétaient dans le revêtement brillant du sol. Or : la simarre du Roi assis au pied du Trône élevé sur une estrade, dominé par un dais et se détachant sur un fond de panneaux brodés. Rouge : la tunique de la Favorite étendue, prostrée parmi des coussins.

Le couple émergeait d'un monceau de soieries : le brocart coulait sous une mer de soie brochée écumante de mousseline, des vagues de satin modulaient la marée haute.

— J'entends toujours ce bruit en moi, soupira la Favorite.

Derechef, le Roi prit un coupon de soie, le déroula par un bout, le saisit dans le sens de la largeur et le déchira lentement.

Quelque part dans le monde, quelqu'un dit : « Le Ciel est aussi craquelé qu'un vase ancien. Ce n'est plus qu'un bibelot de riche. »

Ce disant, il cracha vers les nuages. Mais le jet de salive retomba sur sa figure et, « Il pleut ! » s'écria-t-il, dépité !

Elle se couvrit la poitrine de ses bras, noya une grimace dans un sourire forcé :

— Oui, c'est comme si la soie de ma peau se déchirait. De grâce, recommencez !

Il recommença, cette fois, crispé et nerveux : Crac... Crac... Crac...

— Plus doucement, implora-t-elle, et que ce soit berceur. Je veux m'habituer à ce bruissement qui me ronge !

Il se retint de respirer et, avec mille précautions, parvint à obtenir un chant continu, un gémissement en-dessous...

— Ne vous interrompez pas, Sire !

Elle releva le pan de sa tunique qui l'étouffait, découvrit des cuisses fermes et lisses, jusqu'au triangle sombre qui lui mangeait le ventre. Les hanches semblaient avoir été polies à un tour de potier, les flancs avaient la cambrure des ponceaux japonais.

Le Roi se précipita vers elle et la dénuda encore !

— Pas plus haut, cria-t-elle.

Le triangle velu se gonfla et partit comme un hoquet. Le Roi répéta le manège. Le chant de la soie rampa comme un mille-pattes. Des pouces et des pouces de ce gémissement en-dessous, de ce bruit d'un ver qui grignote une feuille de mûrier.

— J'entends toujours le bruit en moi.

Le brocart effiloché s'ébouriffait. Des languettes de satin léchaient des jets de mousseline. Des lames de fond, chaudes et froides, venaient mourir autour de la Favorite...

Quelque part dans le monde, quelqu'un dit: « Les prêtres ont signé pour Dieu un chèque sans provisions. Ce sont encore et toujours les pauvres qui paient pour les riches. »

Ce disant, il fouilla dans une poubelle, en retira un os, le porta jusqu'à son nez et réprima un geste de dégoût: « Pouah ! un index du bon Dieu ! »

Sur le mirador de la Citadelle, le tocsin marqua la deuxième veille.

— Encore trois, murmura le Roi.

Il regarda les colonnes massives sans chapiteaux, aux faîtes réunies par des poutres sculptées, incurvées en anses de panier ou se terminant en grecques.

— Encore trois veilles à souffrir ! dit la Favorite en écho. De grâce, Sire, jouez-moi de la guitare, pour que soit étouffé le bruit qui me dévore !

Docile, le Roi vérifia les cordes lettrées et les cordes militaires. Il les pinça en rythmant du pied. La caisse circulaire résonna, parole vivante, elliptique, chargée de guerre et de paix : voici l'air du combat des So et des Han, cliquetant d'or et de fer ; voici l'air de Tu-Ma invoquant le Phénix, psaume et répons. De Kê-Khang, voici l'air Quang-Lang, tintement de grelots et cavalcade...

Mais la Favorite, inlassable :

— J'entends toujours le bruit en moi.

Le Roi promena son regard, des encadrements des cloisons aux embrasures des portes, des embrasures des portes aux trumeaux, des trumeaux

Quelque part dans le monde, quelqu'un dit à un autre : « Tu es sûrement à la droite du bon Dieu ! Et moi qui viens de tuer un homme qui était à sa gauche » !

Ce disant, il l'assomma avec une Bible et guetta sa troisième victime...

aux lambris, des lambris aux panneaux compartimentés par des carrés et des rectangles qui alternaient, incrustés de nacre... Puis, il se dirigea vers une cloche suspendue à un cadre par un anneau de bronze formé de deux dragons entrelaçés. Il la frappa avec un marteau de bois sur de minuscules bosses disposées en bas.

— J'entends toujours ce bruit en moi.

Il frappa, au moyen d'une batte de bois rembourrée d'étoffe, toute une gamme de gongs discoïdes, avec ou sans mamelons centraux : faces plates de courtisans, figures rondes de maximes, lunes martelées de cuivre, bbrrmm, bbrrmm. Elles dirent leurs dernières louanges, leur dernière vérité, bbrrmm,

bbrrmm, bbrrmm, flots d'ondes métalliques aux interférences nouées et dénouées, faces plates du profane, figures renflées du sacré, lunes rousses des cataclysmes, bbbrrrmmm, bbbrrrmmm, bbbbrrrrmmmm, béatifiantes, rituelles, menteuses, elles dirent leur dernier placet, leur dernière vérité.

— J'entends toujours ce bruit en moi.

Il frappa sur la peau de buffle d'un tambour ventru : peau tendu de la nuit aux bouches du sommeil, boum, boum, boum. Peau tendue du vent entre deux saisons, boum, boum, peau figée sous l'injure des coups. L'air, enroulé dans la caisse, heurta son derrière et perdit la tête...

— J'entends toujours le bruit en moi.

Il arpenta, fiévreux, le plancher-miroir, s'arracha les cheveux, heurta au passage une table jaune, renversa pêle-mêle les objets qui s'y trouvaient. Il se baissa pour les ramasser : la plaque d'ivoire, le Livre de la Loi, le sceau royal où on lisait : « Mandat éternel du Ciel, cachet pour l'héritage de l'Empire » : les attributs de l'Absolu qu'il avait reçus le jour de son intronisation : « Ah ! ce jour... Les Dignitaires vêtus de soie brochée rouge, bleue ou verte, lamée d'or, et coiffés du bonnet à « ailes de libellules », étaient alignés sur l'esplanade, civils à gauche, militaires à droite, selon la hiérarchie délimitée par les bornes de marbre. Non loin de là, barrissaient huit éléphants caparaçonnés de pourpre, montés par des cornacs en livrée...

Quelque part dans le monde, quelqu'un dit à un groupe : « Voici des revolvers. Si vous entendez : « ...qui êtes aux Cieux », tirez dans la masse ! »

Ce disant, il entendit : « ...qui êtes aux... » Il tira, et noya le dernier mot dans le sang !

« Moi, robe et turban jaunes, je m'avançai jusqu'à toucher cette table et me prosternai cinq fois en même temps que Mes sujets. Deux membres du Conseil aulique me remirent les insignes. L'un d'eux, à genoux, ouvrit le coffret laqué et en sortit le Livre de la Loi. Je le feuilletai, lus un caractère qui devait désigner Mon nom de règne, puis réintégrai Ma place initiale.

Les Dignitaires, à leur tour, prirent connaissance de ce patronyme dont copie fut faite sur-le-champ, sur papier garance. La cérémonie s'acheva dans des salves de gros pétards et de canons. Une ordonnance fut promulguée et affichée au Pavillon des Edits où elle demeura trois jours, sous la garde d'honneur d'une compagnie.

— Convoquez tous vos musiciens, supplia la Favorite.

Avec les musiciens, entrèrent les autres serviteurs de la Cour : chanteuses, médecins, apothicaires, eunuques, cuisiniers spécialisés chacun dans la confection d'un mets. A un ordre du Roi, ils se barbouillèrent le visage de toutes les teintes de l'arc-en-ciel, s'affublèrent d'habits grotesques, s'armèrent de lances à longues lames, à pointes recourbées, de tridents, de hallebardes flamboyantes, de mains de bois tenant un pinceau : pouvoir civil, de mains de bois en forme de poings fermés : pouvoir militaire... La mascarade, soudain, trépigna, hurla, rit, pleura, imita les rugissements des bêtes, simula des luttes mythologiques, projeta les armes en l'air, les rattrapa à bout de bras, s'épuisa en contorsions, dans une cadence tour à tour haletante, tour à tour mourante. Enfin, délire claironnant, des corps s'entrechoquèrent, s'accrochèrent les uns aux autres. Deux eunuques, accroupis face à face, se ramassant pour bondir, les yeux dans les yeux, haleine contre haleine, se jaugèrent, s'observèrent, puis se déclanchèrent, endiablés, acrobatiques, ondulant, un bras en avant, la main en pronation, un bras en arrière, la main en supination, tressautant jusqu'à la limite de leur tension nerveuse.

De son côté, la musique chargea, furibonde. Les flûtes crissèrent. Les instruments à vent tonitruèrent. Ceux à cordes éclatèrent, discordants, chaotiques, entrecoupés de voix de basse, de voix aiguës, psalmodiques, fibreuses, aigres : soliloques, colloques ou tumulte d'Apocalypse...

Mais la Favorite, invariable :

— J'entends toujours le bruit en moi.

D'un geste las, le Roi chassa les histrions qui s'écrasèrent à la sortie.

Quelque part dans le monde, quelqu'un dit à la foule : « Vous êtes des grains de sable, des zéros qui forment un nombre ! »

Les gens se donnèrent alors la main et, quand le premier eut fermé le cercle avec le dernier, ils s'aperçurent que la Terre était ronde.

Sur le mirador de la Citadelle, le tocsin marqua la troisième veille.

— Encore deux, murmura le Roi.

— Encore deux à endurer le mal secret, s'écria la Favorite en écho. De grâce, Sire, tentez autre chose.

— Dans l'Antiquité, dit le Roi, Phuc-Hi qui avait inventé l'écriture, traça trois traits horizontaux qu'il lia par un trait vertical. Il créa ainsi le caractère « Vuong » : souverain parfait. Les trois traits horizontaux représentaient le ciel, la terre, l'homme. Le trait vertical, le *Tao*. Demain, à l'aube, je serai réduit à un seul trait : je redeviendrai homme. Je le suis déjà. L'acte d'abdication est signé. Ce que je possède encore, je l'ai employé pour te sauver. J'ai assemblé, suscité, combiné tous les bruits, toutes les clameurs de Ma puissance et tout ce vacarme n'est pas arrivé à dominer...

— Ce froissement de soie qui se déchire !

Quelque part dans le monde, quelqu'un dit : « Les riches décrètent des lois pour les pauvres de même que l'homme en décrétait jadis pour la femme ! »

Ce disant, il marcha dessus et déclara : « Cela porte bonheur ! »

Sur le mirador de la Citadelle, le tocsin marqua la quatrième veille.

— Rien qu'une, dit le Roi.

— C'est la plus lourde, soupira la Favorite.

— Rien qu'une, répéta le Roi. Après, le temps ne sera plus pour moi qu'une question d'heures, de minutes, de secondes : deux aiguilles sur un cadran, l'une soixante fois plus rapide que l'autre, l'une parlante et l'autre muette, mais c'est la muette qui compte. Jusqu'à présent, le temps est mon fief. Son cours est-

il déréglé, ainsi que l'ordre de l'espace ? Le soleil et la lune ont-ils failli à leurs devoirs et perdu leur route ? Les collines se sont-elles aplaties en vallées ? N'y a-t-il plus de paix, ni de repos ? Il suffit que je circule dans la « maison du calendrier », que je manifeste de façon éclatante, par des vêtements et symboles appropriés, mon état de conformité avec la nature, que je place quatre Dignitaires, un à l'Est, vêtu de vert avec la lance à deux branches, un au Sud, vêtu de rouge avec l'étendard rouge et la lance à crochet, un à l'Ouest, vêtu de blanc avec l'arbalète et le drapeau blancs, un au Nord, vêtu de noir avec le bouclier et l'oriflamme noirs, il suffit que je sois au centre de ce carré magique, pour que l'espace soit reconstitué, pour que le temps reprenne son cours, pour que le soleil et la lune retrouvent leur route, pour que la vertu royale soit restaurée dans toute sa force.

Les sentences parallèles ricanèrent :

— Souhaitons à Son règne la pérennité des Nghiêu et des Thuân, et, à Ses sujets, la fidélité de Cao et de Qui... Ha ! Ha ! Ha !

Et le sceau de jade, de surenchérir :

— Dix mille, cent mille années d'existence au Roi ! Hi ! Hi ! Hi !

Quelque part dans le monde, un groupe dit à un autre groupe : « Je vous déteste ! »

Ce disant, il réveilla un scribe qui sténographia rapidement : « Je vous hais ! »

La Favorite se rafraîchit la poitrine en feu de ses doigts pluvieux, et se montra nue jusqu'à la racine des seins.

— Pas plus haut ! cria-t-elle comme les caresses brûlantes allaient déferler sur elle...

Le Trône dit :

— C'est le dernier Roi.

Et le dais :

— ...de la Dynastie ?

— ...de la dernière Dynastie. La race des Rois s'éteint. Mais déjà, et il y a de cela des siècles et

des siècles, Mencius a proclamé : « Le peuple est du plus haut intérêt ! Vient ensuite le pays. Le Souverain est sans importance ».

Et le dais :

— Et bien avant Mencius

Quelque part dans le monde, la foule dit : « La masse est du plus haut intérêt. Vient ensuite la masse. Et la masse est sans importance ! »

Ce disant, elle le crie urbi et orbi. *Quelle belle pierre dans la mare aux grenouilles !*

Lao-Tseu a proclamé : « Jusqu'à la vieillesse et la mort, qu'on ne se réunisse pas en royaume. Si chaque famille vit séparément, il n'y a nécessité d'autre souverain que du père... ».

Amer, le Roi leur répondit :

— Environ trois mille ans avant l'ère chrétienne, l'Empereur-astronome Hoang-Ti, qui avait pressenti la sphéricité de la terre et son aplatissement aux pôles, reçut un jour des adeptes de l'Harmonie céleste, une figure ronde, ornée d'un « esprit mobile » qui indiquait toujours le Nord, de quelque côté que la figure fût tournée. Près de quatre mille ans plus tard, l'Europe l'appela boussole. Cet instrument révélait au peuple l'orient où s'érigeait la Loi. Le peuple savait alors qui il invoquait quand il regardait le Nord. Désormais, regardant le Nord, il oubliera qui nous fûmes et ne pensera qu'à lui. Simple substitution de visages !

Sentant sa fin approcher, il se pressa contre la Favorite :

— Tu es tout ce qui me reste d'amour et de chair !

Il souleva la tunique et poussa un cri ! Deux plaies purulentes ! Deux cratères violets ! Les deux seins de la femme étaient rongés jusqu'aux côtes !

— Il est écrit, dit-elle, dans le Livre des Récompenses et des Peines : « Une femme qui a noyé ses

deux enfants a les seins dévorés par leurs ombres. Autant de fois vous noierez votre enfant, autant de fois il renaîtra pour se venger... ».

Quelque part dans le monde, un pays tout entier dit: « L'ère de l'homme est révolue ! »

Sur le mirador de la Citadelle, le tocsin marqua la cinquième veille. La Grande Ourse s'inclina et l'horizon blanchit. L'aube découpa nettement les mamelles grasses des collines .

Le Roi franchit le seuil du palais. L'homme qui l'avait attendu durant les cinq veilles de la nuit, se présenta, lui montra l'esplanade qui aboutissait à la Porte du Midi. Ils traversèrent le parvis aux neuf bornes. A la neuvième, le Roi s'arrêta et, s'adressant à son écuyer :

— Ici, je dépose ma raison.

Un cheval noir, dépouillé de tout harnachement, y piaffait d'impatience. L'ex-Roi sauta sur son dos nu et quitta la Citadelle. Il passa muet devant le Conseil secret, le Conseil des Ministres et l'Armée de parade.

Les neuf kilomètres de murailles venaient de s'ouvrir aux quatre points cardinaux. La Porte Dorée, la Porte du Midi, la Porte du Nord, la Porte de l'Est rendirent le vent au vent, la nuit au jour, le silence à la rumeur. Le vent, délivré, s'étira de tout son long et fit craquer les anneaux de son corps de serpent. Le jour secoua sa peau épaisse d'éléphant, perlée de rosée. Et le silence aboya comme un chien derrière le Maître qu'il ne reconnaît plus.

Quelque part dans le monde, la multitude apostropha l'ex-Roi : « Presse-toi, petite fleur bleue des cieux ! »

Et le cheval nu se rua vers elle, y ayant reniflé l'odeur de son écurie.

PHAM VAN KY.

L'HOMME ET LES VALEURS

J'ai toujours particulièrement admiré, en lisant le quatrième Cantique spirituel, le moment où Racine, ayant décrit la création du Monde par le Verbe de Dieu, ayant évoqué l'apparition des cieux et des mers, et la constitution des astres, s'interroge tout à coup sur sa propre essence, sur sa valeur d'homme :

> *O Sagesse, ta parole*
> *Fit éclore l'univers,*
> . . . .
> *Avant les siècles tu règnes ;*
> *Et qui suis-je, que tu daignes*
> *Jusqu'à moi te rabaisser ?*

Ici s'efface toute image, la phrase devient métaphysique, laisse apparaître la question, ou plutôt les deux questions, que peut, au sein de l'Etre, formuler l'homme : « Qui suis-je ? » et « Qu'est-ce que je vaux ? » Car notre conscience est avant tout axiologique et jamais, en elle, une interrogation portant sur une essence ne se sépare tout à fait d'une question portant sur la valeur. L'inquiétude qu'éprouve l'homme au sujet de son être met toujours en question la valeur de l'homme. Aussi, en ses remarquables études sur les « *Morales du Grand Siècle* » (1), Paul Bénichou peut-il établir que « tous les conflits de pensée du dix-septième siècle, dès qu'ils atteignent quelque gravité et quelque ampleur, ont pour objet dernier l'estimation de l'humanité », constituent une sorte de débat « sur l'excellence ou la médiocrité de la nature humaine ». Mais, s'il en est ainsi, on comprend mal pourquoi il fallut attendre notre époque pour voir apparaître des « philosophies de l'existence » ou des « philosophies des valeurs ». L'étude de l'exis-

---

(1) Paul Bénichou. Morales du Grand Siècle. A paraître chez Gallimard.

tence et de la valeur fut-elle donc, jusqu'à ce jour, abandonnée par les philosophes aux littérateurs ? Et faut-il penser, avec certains, que la philosophie, chassée par la science du domaine de la connaissance objective, soit aujourd'hui contrainte de chercher ailleurs des sujets qu'elle avait auparavant négligés ?

De fait, bien des thèmes de la pensée contemporaine ne sont nouveaux qu'en philosophie. Ainsi, l'affirmation que l'homme est la source des valeurs, et donc que la valeur du moi humain est absolue, transparaît sans cesse chez Corneille dont la pensée fut, bien à tort, assimilée à un moralisme. Bénichou révèle en Corneille la « religion de l'orgueil », l'identité de l'appétit vainqueur et de la gloire ». Et, en son profond essai sur « Corneille et la notion du sublime » (2), Octave Nadal sépare les chemins du héros de ceux de la vertu : « la morale du cornélien est ce qu'il se doit, elle a exactement la forme de son être, jeunesse, naïveté, violence, ambition, générosité, cruauté »... « le héros vole à son fait et à sa nature véritable »... « la justice, la joie, l'amour, il les crée : ce sont les fruits de l'homme ». Par contre, de telles tendances ne sauraient se découvrir en la philosophie du XVII[e] siècle. Le rapprochement, fréquemment proposé, mais selon nous fort arbitraire, entre Corneille et Descartes ne doit pas, en ceci, nous faire illusion. Sans doute Jean-Paul Sartre, soucieux de moderniser Descartes, a-t-il vu en la doctrine cartésienne de la liberté divine une « sublimation » et une « transposition » de ce que Descartes pensait (et, selon Sartre, n'osait pas penser) de la liberté humaine (3). Mais ces reconstructions sont fantaisistes. La doctrine cartésienne de la liberté humaine est fort cohérente : notre liberté est absolue en ce que notre choix n'est conditionné par rien, mais elle n'a nul pouvoir de créer les valeurs : celles-ci sont posées par Dieu, et nous préexistent. Nous pouvons nous y soumettre ou les refuser, ce dernier parti étant celui du péché ou de l'erreur, et nous tournant vers le néant. L'affirmation selon laquelle les valeurs sont antérieures et extérieures à l'homme est donc, chez Descartes, fondamentale. Les valeurs sont créées par Dieu, elles dépendent de l'Etre : la philosophie sera philosophie de l'Etre, et de la connaissance de l'Etre : il n'y a pas ici de place pour une théorie, spécifique et indépendante, des valeurs.

Au reste, dès qu'ils veulent vraiment formuler leur question, les auteurs du XVII[e] siècle sont tous conduits à cette position du problème. Se demander ce que vaut l'homme, admettre même que l'on puisse discuter sur la valeur de l'homme, n'est-ce pas référer l'homme à une valeur qui

---

(2) Octave Nadal. Corneille et la notion du sublime. La Licorne Printemps 1947.

(3) V. Descartes, par J.-P. Sartre. Edition des Trois Collines.

lui soit extérieure, et par rapport à laquelle on le puisse juger ? A lire les études de Bénichou, on se persuade que c'est bien ainsi que fut, au XVIIe siècle, posée la question : l'existence en soi des valeurs n'est jamais clairement contestée : il s'agit seulement de savoir si l'homme peut accéder aux valeurs, les désirer et les aimer pour elles-mêmes, et, comme le croit, par exemple, Desmarets de Saint-Sorlin, s'élever, comme par échelons, jusqu'à leur niveau, ou si sa nature est à ce point déchue et dégradée par le péché originel qu'il n'y peut plus prétendre : cette deuxième attitude est celle des jansénistes, qui se font de la chute une conception si noire que tous les mouvements humains leur paraissent des fruits de l'égoïsme, la charité étant, comme le dit Pascal, d'un autre ordre, et surnaturelle. De la sorte, le jansénisme rejoint le naturalisme de Molière et le scepticisme moral de la Rochefoucauld pour ruiner la conception cornélienne de l'homme. Mais le problème est toujours celui du rapport de l'homme et de ce qui le dépasse : c'est sur un fond d'ontologie métaphysique, et même théologique, que se formule le débat.

Couper l'homme des valeurs, affirmer qu'il n'y peut participer, n'est-ce pas, cependant, en un autre style, séparer l'homme de tout choix vraiment moral, et déclarer que tout se passe comme s'il n'y avait aucune valeur en dehors de l'homme ? De fait, la critique du héros, après avoir emprunté, avec le jansénisme, l'accent du désespoir, aboutit, au XVIIIe siècle, à un naturalisme optimiste et, avec l'utilitarisme par exemple, à la négation de toute transcendance, de tout dépassement radical de l'homme par les valeurs. Est-ce à dire que les conditons de l'avènement d'une philosophie des valeurs soient, dès lors, réalisées ? Il n'en est rien. La philosophie du XVIIIe siècle apparaît comme une sorte de scepticisme : la conscience des valeurs n'y est pas prise au sérieux, et, la valeur véritable étant dérivée de la tendance au plaisir, toute la dimension religieuse de l'homme, par laquelle il aspire à la transcendance, est dévalorisée par l'ironie. Elle reste par là insatisfaite : le Romantisme sera, à bien des égards, dominé par sa protestation, et les incertitudes de son espoir. Le XVIIIe siècle, en effet, s'il a critiqué la religion et la métaphysique, n'a pas pour cela ruiné la croyance en la transcendance de l'Etre. Il n'a donc pas réussi à mettre l'homme même à la place de Dieu, ce qu'exigerait un humanisme cohérent des valeurs. On comprend ainsi que les véritables philosophies des valeurs n'aient pu apparaître qu'à l'époque moderne et, de toute façon, après la critique kantienne de l'ontologie et la constitution d'une morale de l'autonomie. Sans doute, la conception kantienne de l'autonomie, remplaçant la consistance de l'Etre par l'universalité de la loi, semble-t-elle hésiter encore entre la transcendance et

l'humanisme. Mais cette hésitation a disparu chez beaucoup de nos contemporains ; la position, par le sujet, d'une loi universelle fait place aux décisions d'une volonté sans règle et sans limite, inventant et créant des valeurs quelconques. Les valeurs ne sont plus, dès lors, découvertes et constatées : elles émanent du libre projet de l'homme.

De telles doctrines ne trahiront-elles pas, par leur dessein même, notre conscience des valeurs ? Et les philosophies pré-kantiennes n'estimaient-elles pas avec raison que la conscience des valeurs ne pouvait quitter le niveau du vécu, que nulle philosophie des valeurs ne pouvait être constituée ? De fait, la conscience des valeurs est toujours ambiguë : on peut la vivre, on peut la décrire peut-être, mais on ne peut l'éclairer tout à fait sans la réduire à autre chose qu'elle-même, et donc sans la nier. La conscience des valeurs apparaît d'abord comme la conscience d'une appréciation subjective. Mais si on la réduit à cette appréciation, il est clair que son objet se perd. C'est ce qu'on voit, par exemple, dans les analyses de Muller Freienfels : ici, la « position de valeur » qui s'ajoute à l'élément primaire, affectif et momentané d'appréciation, est critiquée, tenue pour le fruit de moyennes, de préjugés, d'idées reçues : la valeur repose tout entière sur le sentiment immédiat que nous en avons. Dès lors, le goût de chacun est la mesure des valeurs : toute esthétique, toute morale sont ruinées. Or, la conscience des valeurs n'est telle qu'en ce qu'elle prétend dépasser sa propre subjectivité. La valeur ne lui apparaît pas comme ce qui est en fait l'objet de son désir, mais comme ce qui devrait être l'objet du désir de tous les hommes. La valeur transcende toute tendance, elle n'est pas affirmée comme désirée, mais comme désirable, elle est posée comme un en-soi. Aussi Max Scheler et Nicolaï Hartmann ont-ils vu dans les valeurs des essences a priori, distinctes de leur appréhension, susceptibles d'une hiérarchie propre. Nos sentiments saisissent les valeurs, ils ne les créent pas. Mais la conscience claire ne peut non plus s'en tenir à cette conception : la valeur tenue pour un en-soi est toujours rattachée à l'Etre, et la conscience axiologique tend elle-même à se considérer comme une forme obscure de la conscience intellectuelle. Ainsi, dans le platonisme, l'appréhension des valeurs est tenue pour la perception confuse, et du point de vue de l'homme, d'une réalité, qui, elle-même, demeure au delà de toute valeur. Toujours donc, quand elle s'explicite, la conscience des valeurs paraît se réduire soit à la conscience sceptique de son propre désir, soit à la conscience intellectuelle d'une essence. Nous retrouvons ici les deux positions pré-kantiennes du naturalisme utilitaire et de l'ontologie cartésienne : ni dans l'une, ni dans l'autre ne peut se constituer une philosophie des valeurs.

Si toute conscience des valeurs est conscience vécue, ferons-nous donc appel, pour comprendre les valeurs, à la vie elle-même ? En fait, la plupart de nos valeurs sont vitales, et bien des notions obscures, et mal élucidées, deviendraient plus claires si on les reliait, comme il convient, à la vie. C'est ce qu'on aperçoit, par exemple, en lisant le profond « *Essai* » de Georges Canguilhem « *sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique* » (4). La pensée purement scientifique, ne voyant dans les faits pathologiques que des variations quantitatives, en hyper ou en hypo, des phénomènes physiologiques correspondants, fait évanouir la notion même de pathologique. C'est ce qui advient chez Comte ou chez Claude Bernard : pour eux, la différence des « phénomènes de la maladie » et des « phénomènes de la santé » est de pure intensité. Mais, en fait, ce « calcul abstrait des identités » suppose obscurément, chez le physiologiste, « l'appréciation concrète des différences », et en dérive même : car le médecin se trompe quand il croit tenir de la physiologie la notion de norme ou celle de valeur : ces notions, ils les emprunte à l'appréciation immédiate et qualitative du malade lui-même. C'est le malade (et non les statistiques et les moyennes) qui décide du normal et qualifie de pathologiques (et donc de « devant être évités ou corrigés ») certains états appréhendés sous forme de valeur négative. Il n'y a pas de pathologie objective, et la clinique n'est pas une science. La médecine n'a de sens que parce que le vivant humain prolonge, plus ou moins lucidement, l'effort même de la vie pour se maintenir et se développer. La vie apparaît donc à Canguilhem comme position inconsciente de valeurs, elle institue des normes, elle est activité « normative ». La maladie se caractérise par la réduction plus ou moins grande des possibilités d'innovation propres à la vie : être sain c'est, en réalité, pouvoir inventer des normes nouvelles pour des situations nouvelles. Et, selon Canguilhem, la normativité essentielle à la conscience humaine ne s'expliquerait sans doute pas si elle n'était en germe dans la vie.

Il n'y a rien à reprendre en cette étude décisive. Seule l'opinion selon laquelle la normativité de la conscience est en germe dans la vie nous paraît contestable et, en tout cas, obscure. Comment concevoir, en effet, le développement de ce « germe », s'il est vrai que la conscience peut dépasser et nier les valeurs vitales, jusqu'à amener l'homme, comme le montre si bien Hegel, au « risque » de sa vie ? Sans doute Hegel admettrait-il que l'esprit est en germe dans la vie, mais c'est dans la mesure où, la dialectique n'avançant que par négations successives, la vie est niée par la conscience qui s'en rend indépendante (C'est

(4) Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg. Fascicule 100, 1943.

toute la philosophie hégélienne du combat, où le vainqueur, ayant risqué sa vie, devient un « maître », et ne dépend plus de la « chose »). De façon plus générale, il suffit à la conscience de penser que telle ou telle des valeurs qu'elle reconnaissait a sa source dans la vie, pour ne plus apercevoir cette valeur comme valeur, mais comme fait: ainsi, les jeunes filles romanesques sont déçues par Schopenhauer leur enseignant que l'amour dont elles s'enivrent n'est que le masque de la tendance de l'espèce à la reproduction. La négation des valeurs vitales n'a pas ici la forme que dénonce Canguilhem, et qu'elle prend dans la science quantitative: la valeur vitale garde son caractère qualitatif, elle est bien rapportée à la totalité organique, elle n'est détruite par aucune analyse étrangère à son essence: elle n'en perd pas moins son caractère de valeur, par cela seul que la vie peut être, pour la conscience, un fait. Les mêmes remarques s'appliquent aux valeurs sociales ou historiques: elles sont valeurs tant que je les vis, elles ne le sont plus dès que je les pense précisément comme sociales ou comme historiques, c'est-à-dire dans leur source et leur vérité. Si donc la philosophie est pensée claire, comment pourrait-il y avoir une philosophie des valeurs ? Toute valeur clairement pensée n'est-elle pas ramenée à un sujet désirant ou à un objet connaissable, c'est-à-dire, dans les deux cas, à un Etre ? En sorte que les deux pôles entre lesquels oscille toute conscience axiologique, l'être du sujet et l'être de l'objet, ne peuvent être distingués sans que s'évanouisse la valeur elle-même, qui est leur rapport impensable et vécu. Ce qui explique sans doute qu'au dix-septième siècle les valeurs se découvrent sans cesse chez les auteurs littéraires qui décrivent, en effet, la vie, mais ne soient pas nommées par les philosophes, dont la règle est de claire pensée.

•

Ces réflexions permettent de comprendre l'audace de la tentative de Raymond Polin pour constituer une philosophie cohérente des valeurs. Dans « *La Compréhension des Valeurs* », (5), Polin étudie, avec un soin extrême mais un esprit à notre goût trop systématique, les attitudes multiples que l'homme peut adopter vis-à-vis des valeurs. Ces attitudes, il les découvre a priori, en subordonnant et en hiérarchisant de toutes les façons possibles les quatre termes . Valeur, Réalité, Homme et Sujet. Il décrit ainsi les attitudes réalistes (au premier rang desquelles il place la contemplative), les attitudes humanistes, les attitudes axiologiques (morales, charitables, esthétiques, etc..), les attitudes subjectivistes enfin, qui lui semblent particulièrement chères.

(5) Presses Universitaires de France, 1945.

Mais c'est dans « *La Création des Valeurs* » (6), que Polin révèle vraiment sa position vis-à-vis des valeurs. Celle-ci est assez semblable à la position des existentialistes français vis-à-vis de l'Etre. On sait en effet que les existentialistes prétendent dépasser l'opposition du réalisme et de l'idéalisme, grâce à leur conception particulière de la transcendance, tenue, non pour le fait de l'existence en dehors de nous de la Réalité, mais pour le pouvoir propre qu'a l'homme de se projeter hors de soi. De même, la source des valeurs paraît à Polin la transcendance temporelle, ek-statique, du sujet par soi. L'effort de transcendance est créateur : il n'a pas besoin d'une réalité transcendante à retrouver, mais d'un donné à nier et à dépasser. La valeur apparaît ainsi comme le non-donné, l'extérieur au donné, et la conscience imageante, en sa néantisation, préfigure en ce sens la conscience axiologique. Celle-ci est pourtant « sui generis », irréductible à toute autre; et c'est avant tout cette irréductibilité que Polin veut établir.

Pour cela, Polin sépare à la fois la conscience axiologique de la conscience connaissante et de la conscience désirante : les valeurs ne seront ni des essences connaissables, ni l'objet de nos désirs vitaux ou naturels. Déjà, les phénoménologues allemands avaient distingué la conscience des valeurs de la conscience intellectuelle ; mais ils définissaient encore la conscience des valeurs par son intentionalité, remarquant seulement que cette intentionalité n'était point logique, ni liée à la signification, mais alogique et émotionnelle. Pour Polin, la conscience axiologique implique plus que de l'intentionalité: elle suppose une véritable création. Et, par cette idée de création, Polin rompt tout à fait avec la conception d'une transcendance qui s'opèrerait vers un en-soi préalablement donné, ou vers la totalité : tout primat de l'en-soi est nié, et la transcendance existentialiste se révèle ici en son caractère purement arbitraire et indéterminable. Sans doute nos jugements de valeur semblent-ils porter sur des réalités : mais c'est qu'ils reflètent, dans le miroir des concepts et des mots, les évaluations auxquelles ils succèdent. Comme telle, la position des valeurs est création, et non découverte et connaissance. C'est par suite d'une démission du sujet, mettant en doute sa propre puissance, que la philosophie classique a pu chercher le fondement des valeurs dans une entité objective et stable, étrangère à l'homme, et où celui-ci pourrait trouver une sorte de repos. Mais un tel repos ne s'obtient que par l'acceptation de la dépendance: on se soumet ici à des valeurs connaissables, universelles, démontrables, à des valeurs qui sont de l'ordre de la vérité, et se confon-

(6) Presses Universitaires de France, 1946.

dent avec des êtres ou avec des biens. Pour Polin au contraire, les valeurs dépendent totalement de nous, et le « sujet » doit s'estimer assez pour se suffire, pour assumer, de sa pensée et de sa conduite, à la fois la responsabilité et la garantie. Par l'estime de soi, l'homme, en effet, se comprend comme source des valeurs, et échappe, de ce fait, à toute évaluation. Et Polin qualifie lui-même sa théorie de « cynique », le philosophe cynique étant celui qui pose des valeurs avec la conscience que leur certitude n'a de sens que par lui, et relativement à lui.

Mais il est clair que ce nouveau « cynisme » n'est pas naturaliste, et n'a rien de commun avec les théories qui réduisent les valeurs aux tendances et aux désirs. En même temps que le réalisme axiologique, Polin prétend condamner le scepticisme (qui, à son dire, n'est que le regret d'un réalisme perdu, et se développe donc, comme le réalisme, sur un fond d'ontologie). L'homme qui crée les valeurs n'est donc pas l'homme de la nature, c'est l'homme de la transcendance, apte à se dépasser toujours, et dépassant en effet ses désirs, son affectivité, ses besoins biologiques, son équilibre avec le milieu, son souci de se conserver, car tout cela est nature encore, fait partie du donné, que la valeur transcende en créant un homme véritablement humain. On songerait ici à Hegel, si pour Hegel la négation de la naturalité par l'homme n'émanait précisément de la démarche de l'Esprit prenant lentement conscience de soi, et dépassant la Nature vers la Totalité véritable. Chez Polin, l'activité de transcendance paraît, au contraire, poursuivre des buts imprévisibles et quelconques, elle est facteur de pluralité, elle dépasse toute essence, et même toute norme. Il n'est plus ici de totalité désirée, de fins dernières, de système possible de valeurs, de sens assignable d'avance à l'histoire à venir ; il n'est plus de structure naturelle, de bases biologiques ou de réalités sociales contraignantes : l'action n'est humaine et distincte de l'action physique que parce qu'elle ne transmet aucune énergie, ne prolonge aucune réalité déjà donnée, son point de départ absolu est la conscience, et la conscience est totalement libre : sa transcendance est exclusive de toute causalité, efficiente aussi bien que finale. Aussi l'action humaine, dont la valeur est le principe formel, s'élabore-t-elle d'abord dans le mythe et dans l'imaginaire.

On retrouve donc chez Polin la volonté, fréquente en la pensée contemporaine, d'accorder à l'homme tout ce que l'ancienne théologie attribuait à Dieu : l'homme n'a ni essence ni valeur, il existe, et son existence crée valeurs et essences. On ne peut donc plus parler, en ce qui concerne l'homme, d'idéal à réaliser, de fonction à remplir : l'homme se crée par delà le Bien et le Mal et, selon le mot de

Nietzsche cité par Polin, il savoure « la satisfaction que Dieu tire de sa propre personne ». Pour faire de l'homme un absolu, ne faut-il pas, en effet, supprimer tout rapport entre son action et la nature, cette nature fut-elle la sienne, affirmer que le transcendant, niant totalement le transcendé, ne saurait en dépendre ? Mais comment faire de l'homme un Dieu alors que tout indique qu'il vient en un monde « déjà-là », en un monde qui le précède ? Comment voir en l'action humaine autre chose qu'un mélange de causalité efficiente et de causalité finale, l'homme n'abandonnant la détermination de l'une que pour se subordonner à l'autre ? Considéré comme une source absolue d'essence et de valeur, l'homme ne sent-il pas du reste que sa victoire n'est que défaite, qu'il est devant le rien, qu'il ne peut plus agir que pour rien ? La situation dans laquelle nulle de ses actions ne saurait être jugée préférable ne lui paraît-elle pas la pire de toutes ? En sorte que l'on peut douter que les analyses de Polin rendent compte de la conscience authentique des valeurs. Celle-ci est bien conscience de normes et conscience de fins. Elle n'est jamais rupture totale avec la Nature. Elle peut, sans doute, préférer une valeur à une autre et, par exemple, une valeur spirituelle à une valeur vitale : elle n'en reconnaît pas moins, en ceci, la valeur vitale, et c'est pour cela que la notion de sacrifice a pour elle un sens. Faire dériver la fin de la seule valeur, et la valeur du seul sujet, celui-ci étant à son tour liberté pure, ne nous paraît donc rendre compte d'aucune action humaine effectivement observable.

De fait, on ne sait, en lisant Polin, sur quelle expérience il s'appuie. Jamais il ne nous aide de l'analyse concrète d'un exemple. Pense-t-il à quelques peintres modernes, qu'il cite au passage, et chez lesquels le désir de nouveauté, et de négation de toute œuvre déjà faite, fût-elle la leur, semble, en effet, orienter l'évolution créatrice ? Mais l'exemple de ces peintres ne saurait être étendu à toute l'activité axiologique de l'homme, et, du reste, ne nous paraît pas lui-même totalement explicable par la thèse de Polin. Sans doute une œuvre d'art n'est-elle valable que si elle est nouvelle, mais la nouveauté esthétique ne peut elle-même se définir que par référence à la qualité, qui renvoie à son tour à une valeur découverte et saisie, et non arbitrairement créée. On s'efforce, de nos jours, de bannir le Beau de la création : Kahnweiler écrit, par exemple, en son « Juan Gris » (7), « l'artiste ne songe pas à la beauté lors de la création, contrairement à ce que pense une esthétique courante ». Ce en quoi je crains qu'il ne confonde l'idée de la beauté avec son image. Il est clair que le peintre faisant un tableau ne se propose pas d'avance une beauté définissa-

(7) Daniel-Henri Kahnweiler. Juan Gris. Gallimard, 1946.

ble, une « image » de la beauté qu'il lui suffirait d'imiter : le croire serait penser que le tableau existe avant d'être fait, ce qui n'est vrai que pour les peintres académiques, dont on se demande pourquoi ils peignent, et s'efforcent à grand'peine de réaliser une œuvre achevée avant qu'ils ne l'aient entreprise. Mais Platon nous avertit qu'il ne faut pas confondre l'image et l'idée : ainsi, la morale ne se fonde pas sur des exemples, mais les exemples sur la morale puisqu'ils ne sont jugés tels que selon notre idée de la justice. De même, nous semble-t-il, l'effort du peintre, ses rectifications, ses retouches, ses reculs, ses reprises, n'ont certes pas pour but d'imiter un modèle précis et imaginable ; mais ils ne s'expliquent que parce que le peintre, au moment même où il crée, aperçoit l'œuvre qu'il crée et juge sa qualité. Ce que l'on nomme l'idée du Beau, c'est précisément ce à partir de quoi il juge ainsi. Comment nier, dès lors, que cette idée ne soit nécessaire à la compréhension de la création même ? Et il n'est point à craindre que cette idée ne nous stérilise, et nous conduise à imiter ce qui est déjà, car ce qui est déjà est image, et non idée.

La beauté des œuvres pourra donc varier, apparaître dans l'équilibre ou le déséquilibre, sembler statique ou, comme le veut Breton, convulsive : l'évolution des arts et la variation des styles n'empêcheront pas certaines des œuvres d'être valables, et d'autres de ne l'être pas. L'idée de la Beauté demeure donc, insaisissable et présente, puisque nous permettant de parler de valeurs et de reconnaître les œuvres de « qualité ». Si l'on veut le nier, il faut dire alors que toutes les œuvres se valent, ce que bien des formules de Polin impliquent en effet (ainsi quand il déclare que toutes les évaluations sont possibles et se valent, leur apparence de solidité n'étant due qu'à la prévention de nos attachements affectifs, ou à l'influence des structures sociales coutumières). Mais c'est bien là le scepticisme axiologique.

Dans le domaine de l'action sociale et morale, il nous paraît plus évident encore que la conscience des valeurs ne peut être séparée de celle des fins. Le marxisme, par exemple, tel qu'il est compris par ceux qu'il anime, n'est assurément pas une philosophie du projet ou de l'existence ek-statique : il suppose l'idée d'une totalité de l'histoire, et, en tout cas, celle de la valeur objective d'un état où l'exploitation de l'homme par l'homme aurait pris fin. Nous ne croyons donc pas possible de comprendre pleinement la conscience des valeurs sans la réduire à une obscure conscience de l'être : l'exigence même de ceux qui demandent qu'on leur explique pourquoi le beau est beau témoigne qu'ils supposent au beau quelque raison, et veulent découvrir derrière lui la vérité de l'être. Revient-on de la sorte, comme le

prétend Polin, à une philosophie de la mort ? Sans doute serait-ce le cas si l'homme avait quelque chance de parvenir au Savoir Absolu. Alors en effet une connaissance totale et fermée sur soi rendrait impossible toute transcendance et toute action véritable: on ne peut dépasser le total puisqu'il n'y a rien en dehors de lui. Mais il n'est que trop clair que le Savoir Absolu est pour l'homme inaccessible: il n'y a donc plus d'opposition radicale entre la connaissance comme immanence et la transcendance comme dépassement: la connaissance ne sera jamais adéquate à l'Etre, son effort pour l'atteindre demeurera toujours inachevé, l'action aura toujours un sens. Il en est de l'Etre comme de la beauté: son idée n'est pas son image. Polin assimile toujours l'Etre à l'être donné, c'est-à-dire déjà embrassé, et l'éternité de l'Etre lui semble de la nature du passé. Pris en ce sens, l'être ne peut expliquer la valeur. Mais si l'Etre est tenu pour ce qu'il est vraiment, pour l'infini, pour le total, pour l'éternel, on pourra toujours penser que tout mouvement s'oriente vers lui, que les valeurs nous apparaissent sur fond de connaissance, qu'elles sont de l'Etre encore mal connu et insuffisamment atteint. Toute transcendance nous paraît donc bien transcendance vers la totalité. S'il n'en est pas ainsi, toutes les valeurs se valent, et notre action n'a plus de sens.

●

Les conceptions de Polin sur la neutralité du principe de transcendance nous paraissent donc rejoindre celles de Sartre sur l'homme passion inutile. Sans doute Polin est-il tendu vers la constitution d'une philosophie de l'action. Mais que peut être une action sans fin ? La transcendance d'une telle action est négation pure, et la description que fait Polin du pouvoir qu'a l'homme de dépasser toute valeur donnée, sans apercevoir la richesse que contient cette valeur, ressemble parfois à une psychologie du mauvais caractère. Par ailleurs, je doute que Polin, séparant la conscience axiologique de toute connaissance, évite, autant qu'il le pense, le subjectivisme naturaliste qu'il condamne. Il affecte de ne voir dans la vie que pure tendance à se conserver. Mais Nietzsche a montré qu'elle est bien autre chose et, précisément, l'influence que Nietzsche a exercée sur Polin me paraît plus forte que celle des phénoménologues: cet élan, cette arbitraire création, n'est-ce pas encore l'imprévisible dynamisme biologique ? En tout ceci, la liberté prévaut sur la règle, l'innovation sur l'essence: le devenir de l'homme prend la place de Dieu. Et l'on retrouve la tragique solitude de l'homme moderne, l'aboutissement dernier de son effort pour nier la transcendance, pour fonder un ordre sur lui seul

La séparation de la Valeur et de l'Etre est le propre, en effet, de la conscience tragique, et il nous semble que le tragique se retrouve en toutes les philosophies modernes des valeurs. Ainsi, M. Dupréel définit la valeur par deux caractères : la consistance et la précarité. La consistance est ce qui donne aux choses une unité, une suffisance. L'acte moral a une consistance propre en ce qu'il ne dépend plus de la seule variable qu'est le désir. La vie a plus de consistance que la matière en ce que la matière ne résiste à rien, peut recevoir toute forme et devenir n'importe quoi, alors que l'être vivant a une unité et une structure que toutes les fonctions vitales semblent avoir pour but de maintenir. Mais la hiérarchie des valeurs que l'on peut établir selon leur consistance coïncide avec leur hiérarchie selon leur précarité. Nous reconnaissons aux choses d'autant plus de valeur qu'elles sont plus précaires. Un acte, pour être moral, doit avoir la consistance d'un ordre, mais jamais l'ordre moral n'entraîne avec lui la force de se déterminer : peut-être même, comme le dit Kant, n'y eut-il jamais un seul acte vraiment moral. La consistance de la conduite morale est menacée sans cesse par des forces autrement dirigées : tendances, désirs, penchants. Et c'est de sa précarité que la valeur semble tirer le prix que nous lui accordons. La vie est plus précaire que la matière, sa consistance est menacée : toujours le vivant peut mourir, retomber dans l'inconsistance de l'inorganique. Et quoi de plus précaire que la justice ou que l'Esprit ? La conscience moderne tremble donc pour ses valeurs. Il n'en était pas ainsi de la conscience spinoziste, pour laquelle consistance et précarité, loin d'être unies, étaient opposées et variaient, si l'on peut dire, en raison inverse l'une de l'autre. Pour Spinoza, en effet, ce qui est le plus valable coïncide toujours avec ce qu'il y a de plus réel : la Valeur est l'Etre et rien n'est moins précaire que l'Etre. Ce qui est précaire, c'est la vie selon le temps, selon l'accidentel et le sensible ; mais cette vie n'a précisément aucune valeur : la valeur est dans l'éternel.

Certes, on ne saurait aujourd'hui s'en tenir à une telle doctrine. L'homme moderne est politique, engagé dans l'histoire : il doit accepter et assumer sa tâche temporelle : ce n'est que par l'acceptation du temps qu'il peut se délivrer des stériles passions, renoncer à la contemplation inefficace, se montrer vraiment fidèle à l'Esprit. Mais il ne doit pas pour cela nier cette éternité spirituelle que sa tâche propre est précisément de faire descendre dans le temps, et par là de réaliser. L'homme est dans le temps et ne peut, de ce fait, se délivrer de l'angoisse liée à la condition temporelle : mais son pouvoir et son devoir sont de limiter cette angoisse à son véritable objet. Or, cet objet n'est pas la précarité des valeurs, mais la précarité de ce qui supporte

et incarne les valeurs, la précarité de leur réalisation. Cette Terre fragile où l'homme a bâti ses villes, accumulé ses œuvres d'art, et où demeure ce qu'il aime, paraît aujourd'hui menacée comme toujours furent menacés les objets qu'a chéris l'homme. L'inquiétude populaire devant la récente désintégration de la matière traduit la peur qui saisit l'homme devant la fragilité de l'objet, et le vertige qu'il éprouve devant son propre pouvoir. Mais la précarité des supports de valeur n'est point précarité des valeurs elles-mêmes, et je ne sais ce qui permet à tant d'auteurs de croire que la moindre valeur dépende de l'homme. Les guerres, les violences, les massacres peuvent changer le monde, mais non la justice. Ceux qui meurent pour la justice savent bien que ceux qui les tuent peuvent tout dans le domaine de l'existence, changer la direction de l'histoire, couvrir le monde de crimes, mais qu'ils ne peuvent rien contre la justice elle-même, puisqu'il ne dépend pas d'eux que ce qui est injuste devienne juste. Ici s'arrête le pouvoir du conquérant, vainqueur du Monde, mais injustifié. Contre l'essence de la valeur, la liberté de l'homme et sa puissance technique se brisent: elles ne sauraient prévaloir contre la transcendance de la solitaire, mais invincible Raison.

L'homme vient plus aisément à bout de la matière et de l'histoire que de ses remords. Car la matière et l'histoire sont ses objets, mais les valeurs ne sont pas ses objets, ni sa création: il les doit d'abord reconnaître. Hartmann remarque en ce sens que l'on ne peut provoquer arbitrairement un seul sentiment de valeur. Sans doute le sujet humain doit-il, dans le temps, donner aux valeurs la réalité de fait qui leur manque: ainsi il crée l'œuvre, mais non la valeur. Et tous les artistes savent bien que s'il dépend d'eux de faire des œuvres, il ne dépend pas d'eux de faire des œuvres de valeur. L'exigence de transcendance qui constitue la conscience axiologique ne saurait donc être satisfaite par l'idée d'un dépassement du sujet par soi, d'une pure ek-stase créatrice et temporelle. Ce que réclame la conscience, c'est bien l'Etre des valeurs, Etre devant lequel s'arrête sa liberté. En ce sens, la philosophie des valeurs, qui n'est souvent, comme l'a si justement remarqué M. Bréhier, qu'une métaphysique timide doit, tout comme la philosophie de l'existence, laisser la place à une véritable métaphysique, situant l'homme dans l'Etre total qui lui donne son sens.

La philosophie des valeurs parvient presque à la métaphysique avec M. Le Senne, qui, dans ses remarquables études axiologiques, met en lumière le dépassement du moi par les valeurs, rattache les valeurs à un principe unique qu'il distingue avec force du sujet individuel. Mais ce principe des valeurs, M. Le Senne refuse cependant de le

nommer Etre: il l'appelle « Je », conçu comme unité de l'expérience tout entière, ou Absolu. Et cet Absolu apparaît chez M. Le Senne comme une liberté pouvant dépasser non seulement tout donné, tout fait objectif, mais encore toute catégorie et toute norme. Ainsi, le devoir se présente moins comme une règle que comme une promesse de règles. On le voit, M. Le Senne craint avant tout de limiter la liberté; mais ne néglige-t-il pas alors la structure et la transcendance de la raison ? Il nous semble en effet que le devoir n'est pas promesse de règles, mais règle, que la liberté de l'homme n'est infinie qu'en ce qu'elle lui permet d'accepter les valeurs ou de les refuser, et, en tout cas, que nul homme n'a jamais dépassé une valeur. Ce que l'homme dépasse, c'est l'objet, le fait, le donné, toujours inadéquats à la valeur, et non la valeur elle-même. Certains prétendent dépasser la justice par la charité, mais n'est-ce pas seulement parce qu'ils se font une bien pauvre idée de la justice, qu'ils confondent avec je ne sais quel ordre de fait, avec une quelconque légalité sociale ? Loin de dépasser la justice, notre insuffisante charité s'efforce vers elle, et nul n'eut jamais assez d'amour et de charité pour vouloir vraiment la justice. Et qui, pour reprendre le thème kantien, peut se croire au-dessus de son devoir ? Le saint et le héros peuvent, sans doute, dépasser ce que le commun des hommes reconnaît pour devoir: mais ils se sentent au-dessous du leur, et l'exigence morale leur apparaît toujours comme au delà, et comme obligatoire. Il n'est donc pas possible de sacrifier à la liberté la nécessité du devoir et, de façon plus générale, la structure des valeurs.

Toute valeur est menacée par sa confusion possible avec l'objet. L'amour de l'Etre devient alors l'amour du fait, dont on oublie qu'il n'est point Etre, mais apparence, ou phénomène. C'est pour cela que la philosophie doit rappeler à l'homme que sa conscience est dépassement. Mais la valeur est menacée aussi par le prestige d'une liberté pure, susceptible d'un dépassement infini, liberté qui ne saurait appartenir à l'homme. Car, chez l'homme, la liberté pure, et séparée de tout ordre auquel elle aurait à se soumettre, n'est que liberté d'indifférence, et arbitraire total. M. Le Senne assimile toute structure à la Nature, et tout Etre à un Etre au passé. Or, l'Etre et la Raison ne sont-ils pas, au contraire, éternels, et par là soustraits à toute localisation temporelle ? L'action et le mouvement de l'homme conservent ainsi tout le sens qu'ils peuvent avoir. L'homme a tout à faire dans le plan de l'existence et de l'histoire. Il doit « réaliser » les valeurs: sa tâche est scientifique, esthétique, morale. Mais il n'a point à créer les valeurs, les essences et les possibles: sa tâche n'est point métaphysique. L'erreur de la philosophie moderne nous paraît être dans le refus de cette distinction, refus qui

permet d'accorder à l'homme l'Etre que sa conscience doit reconnaître et découvrir. La théorie bergsonienne de la liberté, les conceptions existentialistes de la transcendance se rejoignent sur ce point, et trahissent, à ce qu'il nous semble, l'authentique pensée des valeurs. Sans doute la conscience moderne, enivrée de sa puissance technique, perd-elle volontiers de vue que l'action technique est strictement limitée au plan de la création des moyens et ne saurait, en aucun cas, créer des fins et des valeurs. Mais une réflexion bien conduite devrait, sur ce point, la ramener à la raison. Le « Cimetière marin » de Valéry montre assez que, devant le spectacle ordonné du soleil et de la mer, en présence, aussi, de l'idée de la mort, l'homme peut s'apercevoir non comme un Dieu créant le Monde, mais comme le défaut de ce grand diamant qu'est l'Etre. Et la Beauté peut se charger à nos yeux d'une réalité si pesante que nous doutons plutôt de notre existence que de la sienne. Ici commencent l'amour, la sagesse et la paix. La conscience des valeurs ne nous paraît donc point projet, mais reconnaissance de la transcendance. Elle vit de la certitude que la Raison est supérieure à la liberté, et que l'Etre vaut mieux que l'homme.

FERDINAND ALQUIÉ.

"MADAME BOVARY" OU L'IMAGINAIRE EN DÉFAUT

POUR J. [1]

« Est-ce que c'est Flaubert qui a mis sa culotte à l'envers, demande-t-elle ».

(JULES RENARD, 8 mars 1898)

Au terme de leur nuit native, les êtres irréels que composent nos créateurs de marque se ressentent toujours un peu de leur double et déchirante condition. Nés à cette vie humaine que confèrent aux figures mythiques les longs tourments qui les ont produites, personnages fictifs au demeurant, reflets de nous-mêmes au miroir du langage, on les voit à la fois, tentés par les instances de ce destin ambigu, penser, pleurer, aimer à leur compte, vivre sous nos yeux à la manière ordinaire de chacun, et dans le même instant, évoquant les mille prestiges de l'écriture, combiner avec leurs partenaires une aventure imaginaire et figurée, soumise à l'autorité de l'artifice littéraire. La remarque qui vient, au premier regard porté sur le mystère de la création, est que les personnages de roman ne sont jamais tout à fait réels ni tout à fait travestis, mais à mi-chemin de la vie et de l'arbitraire, du naturel et du contrefait, impuissants malgré tout à reproduire dans sa perfection le hasard de la vie véritable, incapables de restituer sans mentir la présence irréfutable du monde. L'imagination de l'homme, en le faisant toujours se voir autre qu'il

[1] Philippe Garcin, qui est né en septembre 1928, prépare l'Ecole Normale Supérieure dans une « Khâgne » de Paris. Il n'a rien publié jusqu'à ce jour, cet article se trouve donc être le premier qu'il fait paraître en revue. Il compte nous confier pour un de nos très prochains numéros, un nouvel essai, qui portera le titre de : « Pascal et le Destin des Passions ».

est, lui suffit pour se découvrir des ressemblances avec les hommes des livres et s'attacher de toute sa foi à leur vie d'un moment.

Mais par delà même cette rencontre de l'être créé avec l'être véritable s'est jouée un jour, pour un enjeu unique, une éprouvante partie entre le créateur et les personnages qu'il tenait obscurément en lui. Il est rassurant de croire que cette partie ne met en cause que des problèmes d'expression, raisonnable de savoir qu'elle pose d'abord un problème de création, — plus exactement un problème d'incarnation. Il y a quelque inconséquence pour un romancier, et quelque amertume aussi, à ne se sentir responsable du monde qu'il porte que par l'effort qu'il fait pour le concevoir, et non par une brutale et soudaine exigence de toute la pensée à le produire au jour. Ainsi Flaubert, avant d'assurer « Madame Bovary, c'est moi », déplorait que tout en elle fut « hors de lui ». Cette révélation tragique d'un impossible compromis entre une volonté et une aptitude est peut-être le premier signe de la grandeur littéraire : en un temps où achève de mourir le mythe de l'inspiration poétique, le singulier courage d'un auteur qui prit sur lui de donner la vie, malgré lui, malgré elle, à une humanité imaginaire, et de reconstituer du dehors, pièce par pièce, mille figures indifférentes, acquiert en lui-même valeur d'avertissement; éclairé par l'œuvre qu'il a fait naître, il livre encore, avec le secret d'une méthode et les étapes d'une composition, la leçon d'une réussite.

●

Dans l'infinité des souffrances morales, il n'en est pas de plus dramatique que celle de la lucidité impuissante: si l'être qui s'épuise à préserver l'équilibre entre lui-même et lui-même, entre ce qu'il est et ce qu'il vaut, atteint à la grandeur tragique la plus parfaite, c'est que le déchirement est alors sans remède, interdit même la révolte: il n'y a plus de persécution adverse, donc plus de responsabilité à endosser, mais seulement un grand vide de la raison, un remords invincible et confus de la pensée, qui se voit autre qu'elle ne se sait. « Les livres que j'ambitionne le plus de faire, écrit Flaubert, sont ceux pour lesquels j'ai le moins de moyens. Bovary, en ce sens, aura été un tour de force inouï et dont moi seul jamais aurai conscience: sujet, personnages, effets, tout est hors de moi » (1). Expérience surprenante, effort unique dont nous aussi avons conscience, qui confond nos plus aimables illusions sur les démarches

(1) 26 juillet 1852.

de la fonction créatrice, et change, par un renoncement sans exemple, une décision en œuvre d'art.

Madame Bovary tout au long révèle de façon admirable ce tourment originel, cette disgrâce naissante de l'esprit qui s'applique à reproduire par les voies d'un langage toujours défaillant une vision sûre et précise. Renonçant à traduire sur le mode de l'art classique, allusif et réticent, une réalité entraînée sans trêve dans le mouvement inévitable de la vie, Flaubert s'efforce de renouer avec un monde égaré, confié aux extravagances des surenchères littéraires, soumis au morcellement dans l'espace et dans le temps qu'impose la nécessité d'un art romanesque. Aux avantages menteurs d'une interprétation, qui ne tient que par l'éclat de l'écriture, il veut substituer la vérité parfaite d'une transcription. Pour cela, il s'occupe d'abord de fixer dans la matière du récit mille traits inavoués, tous les détails indifférents que la pensée logique ne garde pas et que l'œil retient, un monde de précisions authentiques et minutieuses que l'ancienne manière déclarait ineffables, à coup sûr fort peu dignes d'expression. Le roman vériste se croit analytique, et pense trouver dans la sujétion aux choses la source d'une vocation glorieuse et le principe d'une méthode définitive. De là l'allure lente et sûre de la narration, sa tranquille et consciencieuse soumission à la vérité apparente, les mouvements sans urgence d'un monde où tout être et tout objet semble attendre d'être perçu. L'arrivée de Charles Bovary aux Bertaux, lors de sa première visite, n'est pas illustrée par un aperçu panoramique et incomplet de la ferme, tel qu'en composent un premier regard et, au point du jour, l'effort d'une conscience ensommeillée, mais par un état des lieux pointilleux et achevé, ordonné comme un bordereau. On éprouve ainsi un peu partout dans *Madame Bovary,* et d'abord dans les premiers chapitres, cette désolante sensation de ne *rien perdre,* et l'on appréhende vaguement un désaveu de l'auteur au principe premier de la condition littéraire : l'art du roman est moins de collection que d'élection, en cela ses exigences croisent le destin de toute pensée, destin de choix involontaire et de préférence forcée ; le souci de l'ordonnance historique, le désir d'un plein accomplissement de la description, ne sont jamais comblés dans une pensée vivante : ses vues sont fragmentaires et mal assurées, sa compréhension flottante et mêlée, elle accroche et retient parfois une figure trompeuse, un détail misérable qui l'envahit et l'inonde tout à coup sans raison, tandis que le reste du monde demeure dans l'ombre et que les êtres environnants montent et meurent sans repos dans le ciel tumultueux de la conscience. Il n'est pas indifférent que la première partie de *Madame Bovary* ne contienne aucun dialogue, ou si peu que rien ; ce n'est point par hasard que

la mission d'un naturalisme conséquent semble être d'exclure de l'image de la vie la seule manifestation irréfutable de la vie : le langage parlé, substituant à la vision unique et sans défaut de l'auteur la vision partielle du médiateur, s'introduit en effet dans l'exposition sereine des événements à la manière d'un principe de dérèglement, d'un instrument de perturbation. Tout s'unit donc, dans ce dépouillement parfait, pour soustraire le créateur à ses créatures et pour élargir en abîme l'espace séparant l'attention qu'il leur porte de l'amour qu'il leur doit.

Peut-être ce que Flaubert jugeait un manque et dont il s'efforçait de retrouver la clef, cette communication avec l'âme de ses personnages sur quoi toute grandeur est assise, a-t-il marqué, par son absence passagère même, un des traits les plus attachants et les plus originaux de son art. Il se voit chez lui à de certains moments une technique du détachement dont les effets savent atteindre à un bonheur sans égal : l'idée qu'un geste ou qu'une attitude insignifiant peut s'emplir tout à coup d'une charge démesurée d'émotion, moins par l'intention précise qui l'anime que par l'état d'âme qui l'évoque invisiblement, est à la naissance de cette méthode d'absolu décollement, où la narration se décharne à l'extrême et la création se fait pur regard, qui rend l'opération humaine la plus banale responsable, en ce moment précis, et par un secret pouvoir de délégation, de tout le contenu de la vie intérieure. On pourrait dégager comme une Symbolique du sentiment des pages qui relatent, par exemple, l'installation à Tostes du jeune ménage Bovary : il s'y compose une longue et lente symphonie de menus détails et d'actes minimes, figurant chacun, dans leur vanité dérisoire, autant d'appels tragiques au plus intime de la conscience. En choisissant de n'invoquer dans un être que ces formes illusoires, ces semblants fragiles qu'il manifesterait à un témoin indifférent (« ces femmes au teint blanc portant des chapelets en croix de cuivre » (2), Flaubert consent à ne faire de lui qu'un spectacle pour son esprit, une apparence animée de vie propre (3).

Pour l'intelligence d'une humanité dont nous distinguons la marche et les mouvements et nous n'entendons pas la voix, projetée qu'elle est dans le ciel inaccessible du seul Comportement, on devine quelle importance vont prendre les *déplacements* : comme la visite à la Vaubyessard est pour

(2) Cf. Sartre : « Dans les églises, à la clarté des cierges, un homme boit du vin devant des femmes à genoux. »

(3) Il est cependant au début du livre une occasion singulière où il renonce à se dissocier absolument de ses personnages et consent à prononcer sur l'un d'eux une sentence : « Elle confondait, dans son désir, les sensualités du luxe avec les joies du cœur, l'élégance des habitudes et la délicatesse des sentiments ». L'intrusion est manifeste, son importance fait passer son indiscrétion.

Emma la première annonce de la déroute intérieure, ainsi le départ pour Yonville signifiera plus tard, en un symbole fondamental, le passage de la vie du rêve à la vie qui engage. Dans un univers dénoué, où nulle existence ne dépend de qui l'a créée, le voyage, l'éloignement, prennent une valeur de rupture et, obéissant à leur mission de renouvellement, préparent la relève d'un destin qui se meurt par un destin qui se lève. Le déplacement joue ici la fonction compensatrice de l'émotion, dont l'absence pèse si lourd sur les premiers chapitres de *Madame Bovary :* la naissance et la montée de l'amour, chez Charles et Emma, empruntent une majesté tristement froide et un style de lenteur soumise, solennel comme un beau lis; le récit de la noce aux Bertaux recourt à la même impassibilité somptueuse, à la même imagerie rutilante et glacée, que parvient tout juste à éveiller sur le tard le confus chagrin du père Rouault, rêvant à son bonheur enfui. Rien n'apparait d'abord plus étranger à la complexion de Flaubert que ce trouble incertain, ces alarmes touchantes, ce ravissement ou cette affliction pénétrants par quoi se trahit la tendresse de l'auteur pour ses personnages; il pourrait s'attribuer, au premier temps de sa création, une parole des *Souvenirs d'Egotisme* et dire : « Je sauterai le bonheur ». Il semble bien que ce lui soit un geste familier que de sauter le bonheur (et le malheur), dont l'expression, pour être vraie, nécessite entre l'être créant et l'être créé une sûreté confiante, une intelligence mutuelle, et, dans son accomplissement idéal, une communion sans remords ni réserve. La mort de la veuve aux pieds froids est saluée par une longue et douloureuse rêverie de Charles, à laquelle Flaubert nous abandonne nous-mêmes sitôt qu'il en a suggéré la direction flottante (« Elle l'avait aimé, après tout »). Ce sont par de tels artifices de langage, approches immédiates de la défection de Flaubert à son humanité, qu'il est permis d'abord de mesurer l'écart entre l'âme du créateur et la vie de la création.

Mais cet écart n'est pas en lui-même la figure d'un échec irréparable; tout un visage nouveau de la composition s'en trouve découvert et éclairé : l'émotion, jamais localisable en fait, repose partout en puissance et surgit parfois avec une puissance insoupçonnée, d'autant plus violente que plus voilée. Il y a tout un art par prétérition qui se compose sur un fonds d'indifférence affectée : tandis que chez Stendhal, il dérive du postulat selon lequel, l'hypothèse d'une passion ou d'une douleur étant donnée et son déroulement ébauché, son cheminement et son accomplissement n'offrent plus qu'un intérêt secondaire, — *pourraient* rester en suspension, — chez le premier Flaubert il est inspiré et soutenu par la conviction que le dehors est un reflet du dedans, le visible une réponse à l'invisible. Lorsqu'il écrit :

« Son époux, au lieu de la suivre, envoya chercher des cigares à Saint-Victor », il confie à une indication matérielle en apparence commune, la vérité totale d'un être; et lorsqu'il décrit le déroulement liturgique et inévitable de la vie quotidienne à Tostes, il s'élève secrètement déjà de cette atroce succession de jours et de travaux semblables, de cette immense théorie de spectacles identiques se répercutant à l'infini, le chant de douleur de l'âme invisible qui les supporte tous. C'est ainsi que la distance alors impossible à franchir entre le « Madame Bovary est hors de moi » et le « Madame Bovary est moi », Flaubert n'est pas seulement parvenu à en prendre la déchirante conscience (4), mais encore il a réussi, par cette sorte de frivolité pénétrante, de feinte neutralité, qui lui faisait prolonger en résonances bouleversantes la banalité d'un acte insignifiant ou la simplicité d'un mot irréfléchi (« Mais moi, reprenait Emma, c'est après le mariage que ça m'est venu »), il a réussi à masquer ce manque même en le faisant servir à sa grandeur.

L'exil des personnages de Flaubert au pays de la solitude intime n'est pas provoqué seulement par la temporaire stérilité de leur créateur, par son impuissance à retrouver l'accord entre la vie de sa pensée et leur vie imaginaire, mais parfois aussi, effet d'un curieux paradoxe, par la qualité très suspecte de quelques-unes de ses interventions réelles: il semble parfois se cacher, derrière son impassibilité spectaculaire et la rigueur première de son examen, un pouvoir secret et neuf d'ironie douloureuse qui lui est peut-être une compensation à ses efforts et une revanche sur son insuffisance. Cet humour amer et sans tendresse qui punit la moindre défaillance de ses créatures les fait plus désemparées encore et plus abandonnées qu'elles ne sont: chacune de leurs faiblesses, volontaire ou non, est marquée par le trait d'une cruauté complaisante et voluptueuse, aux raffinements délicats et nombreux, adoptant aussi bien la forme de la raillerie caustique et dédaigneuse (« Il avait beau écouter, il ne saisissait pas. Il travaillait pourtant, il avait des cahiers reliés » — ou : « Le soir de chaque jeudi, il écrivait une longue lettre à sa mère, avec de l'encre rouge et trois pains à cacheter »), que celle de l'humour blanc, du sarcasme en éclair (comme ces brutalités splendides: « Il fut reçu avec une assez bonne note. Quel beau jour pour sa mère ! On donna un grand dîner » — ou « Elle poussa un soupir et s'évanouit. Elle était morte ! Quel étonnement ! » (5), ou celle enfin que le tragique inspire,

---

(4) « ...Voilà six mois que je fais de l'amour platonique, et en ce moment je m'exalte catholiquement, au son des cloches, et j'ai envie d'aller à confesse ».

(5) Il vaut mieux ne pas parler ici de Monsieur Homais, héros de vaudeville, trop immortel déjà pour n'être pas importun.

moins corrosive que douloureuse, moins critique que dramatique. Celle-ci naît souvent d'une émouvante méprise entre un sentiment humain, d'une part, et de l'autre la figure qu'il prend pour le monde ou les événements qui l'accompagnent: ainsi toute une tristesse âcre, toute une ironie dure et inquiète montent avec le son des violons durant cette fête à la Vaubyessard où Emma Bovary reçoit la révélation vivante du monde de ses rêves. Une dérision silencieuse charge de pressentiments confus l'instant où elle regarde se dissiper aux flammes son bouquet de mariage, et le prolonge par un mot très simple: « Quand on partit de Tostes, au mois de mars, Madame Bovary était enceinte ». Au point même où l'émotion tend d'ordinaire à atteindre la pureté suprême et à se constituer intacte par delà toutes les compromissions de la vie, il subsiste chez Flaubert pour la bafouer comme une raillerie désespérée: aux Comices les mots d'amour qu'égrène Rodolphe pour Emma composent avec les citations consenties par le Conseiller et l'appel des fermiers primés une fugue aux voix entremêlées et ricaneuses; et encore en cet instant bouleversant où le petit Justin pleure son malheur sous les sapins du cimetière, Flaubert tient à entretenir, par un artifice dégradant, une pénible confusion, avec l'histoire d'un vol de pommes de terre (6).

Peut-être ce dédoublement volontaire qu'il s'impose n'est-il en fin de compte pour Flaubert qu'un châtiment de plus qu'il s'inflige, l'ironie dont il s'arme envers ses créatures naissantes que la projection de son ressentiment envers lui-même: incapable de se confondre avec elles par la vertu d'une confiance généreuse, il a paré à cette défaite en l'assumant totalement, en prenant figure non pas de pur entremetteur de sa création auprès du langage, mais de justicier en face d'elle et de spectateur incrédule.

●

S'il se levait tant d'obstacles à l'entreprise de Flaubert, s'il est injuste et vain en définitive de voir en son effort l'effort commun à tous les romanciers, c'est que ce dessein et ces efforts mêmes étaient frappés avant tout d'une disgrâce irréparable: leur objet était ou voulait être sans cesse autre qu'il n'était, — Madame Bovary n'est jamais Madame Bovary. Créature toute consacrée à l'exaltation de soi et à

---

(6) On pourrait percevoir aussi dans la façon dont il se débarrasse des personnages qui l'encombrent, un écho de son impuissance à se laisser prendre au jeu de la création littéraire : dès l'ouverture de son livre, il nous avertit une fois pour toutes que Mme Bovary mère « s'était tue, avalant sa rage dans un stoïcisme muet, qu'elle garda jusqu'à sa mort ». Cette assurance qui fixe comme un jalon un individu d'épisode, lui dicte le rôle d'une vie et le supprime à l'heure dite (c'est l'aventure de la veuve Dubuc), est aussi le fait du Prince.

l'infernal désir de possessions impossibles, âme singulière gorgée de fiction, livrée à l'ardeur dévorante de se créer elle-même, Emma Bovary, consumée de ses propres mirages, porte un visage qu'on distingue mal de celui qu'elle se compose. Elle est une Illusion en marche, et les illusions, comme on sait, se font littéraires à grand'peine.

« Flaubert pas romantique ! Mais Madame Bovary l'embêtait ! » (7). Elle l'embêta, à dire vrai, de moins en moins (il devint donc de moins en moins romantique). Il est sans exemple que de se vouer à un être intérieur de toute la foi et la générosité dont on dispose ne le fasse pas surgir un jour à vos propres yeux, dépouillé des mille attributs précis dont s'est nourri votre échange (8). Flaubert s'était trop attaché à Madame Bovary pour qu'elle à son tour ne s'imposât pas à lui : *comme il ne souffrait plus d'elle il sentit qu'il souffrait avec elle.* On devine comme cette révélation dut lui paraître un moment encombrante : elle composait mal avec les rigueurs d'une esthétique aussi exigeante que la sienne, et devait compromettre en apparence tout le pouvoir du masque qu'il s'était mis. Mais la première condamnation de Flaubert est dans Flaubert. Art impassible et impossible. Les frémissements dissimulés de l'amour, et la douloureuse angoisse qui se cache dans l'âme aimante pour les êtres qu'elle chérit, courent bientôt sous les replis des mots, glissent dans les indications les plus humbles. Les adieux de Léon et d'Emma, avant le départ du jeune homme pour Paris, adieux tout en regards et en mouvements (« — Il va pleuvoir, dit Emma. — J'ai un manteau, répondit-il... ») se haussent à cette douloureuse grandeur où tout langage devient *de trop,* donnent la mesure de cette émotion invisible qui, par une honnêteté suprême, trouve son expression dernière et son refuge dans le silence.

Mais le silence n'est pas la seule retraite qui la soustraie aux regards pressés : la Rhétorique va la sauver aussi, avec l'Image. L'image, la métaphore, tant qu'elles ne sont pas reçues et conservées mais créées, mêlent à la traduction impartiale des choses une interprétation toute personnelle et arbitraire qui l'élargit jusqu'aux limites de la fiction. Si la comparaison est à l'orée du roman, c'est qu'elle est au premier moment de la pensée, qu'elle est le premier effort humain tenté, non pour engager la poésie dans le monde, mais pour découvrir le sens du monde. L'art de Flaubert ne peut pas plus qu'un autre se dérober à cet appel, et, en oubliant de lui répondre, renier encore la tradition classi-

(7) Jules Renard, 5 décembre 1909.

(8) « Aujourd'hui, par exemple, homme et femme tout ensemble amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt par une après-midi d'automne sous des feuilles jaunes et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'on se disait et le soleil qui faisait s'entrefermer leurs paupières noyées d'amour ».

que. Toute une chimie soigneuse de l'inexprimable dévoile ses ambitions en cette phrase très stendhalienne : « La douceur de cette sensation pénétrait ainsi ses désirs d'autrefois et comme des grains de sable sous un coup de vent, ils tourbillonnaient dans la bouffée subtile du parfum qui se répandait sur son âme ». Il est peu de pages en *Madame Bovary* où l'on n'ait la jouissance de telles figures, où ne pénètre le charme de ces comparaisons terminales, prolongeant et dirigeant la vision, de ces dénouements opulents et fastueux, qui comblent entièrement l'attente. L'échappée de Flaubert sur les terres de l'Image, bien qu'il tint toujours à la dominer et la dévaloriser à ses propres yeux (« Je persécute les métaphores ») nous apparaît comme une ingérence du créateur par le biais, le dédommagement de l'émotion contenue.

La petite lueur d'amour qui vacille ainsi en *Madame Bovary,* marquant la présence attentive de Flaubert, ne brille pas seulement dans les formes extérieures du récit, elle illumine avant tout le cœur même et la personne d'Emma. La réalité profondément humaine d'Emma, réalité qui ne cesse de croître jusqu'aux dimensions de la vie, ne pouvait naître avec une telle intensité et une telle violence du dénûment d'un compte-rendu honnête. Mais l'affreuse cruauté de ses épreuves intérieures, l'acuité intolérable de ses passions, la brutalité déchirante de ses angoisses placent soudain Emma Bovary, créature parmi d'autres, au carrefour de toutes les destinées qui croisent la sienne, font de sa vie la vie du roman : le monde tout d'un coup ne vaut plus que pour elle, les êtres qui l'environnent que par elle. Ce personnage qui ne vit jamais qu'à l'extrême de la tension humaine, et dont les souffrances infernales se disposent en un langage ordonné et glacé comme des vers de tragédie, compose bientôt de sa douleur impeccable, rythmée au souffle des périodes inflexibles, la nature qui le regarde. De ce retournement extraordinaire, de ce singulier passage de l'Extérieur à l'Intérieur, les exemples sont sans nombre. Cette merveille incomparable qu'est la promenade à cheval où Emma se donne à Rodolphe ne relate en définitive que la brève histoire d'un cœur comblé qui voit le monde et ne le regarde plus, aux yeux de qui la nature, pour un miracle d'une heure, renaît en formes divines, s'accorde un instant à son ineffable félicité et, se fondant tout entière en un bonheur surnaturel, retrouve brusquement la plénitude mystique de l'âme ravie, et ne peut plus se décrire que comme un chant d'amour, dans le langage tendre et noyé des engourdissements sacrés. Plus tard, lorsqu'Emma, qui a reçu de Rodolphe sa lettre de rupture, est monté là-haut, sous le toit, flamboyante de désespoir comme une torche, et s'est proposée soudain, de l'embrasure de la mansarde, au village immobile dévoré

par le soleil, il semble que les choses, à cette hauteur, ne puissent plus lui refléter que l'incendie de sa douleur, ne soient là que pour suggérer à sa pensée, succombant sous l'affolement des passions, des mirages hallucinés. Et toute la représentation de « Lucie de Lammermoor » au théâtre de Rouen est encore, de part en part, comme un seul et long monologue d'Emma: tour à tour sa loge devient la scène et la scène sa loge, comme l'accablement succède à l'exaltation (« *Mais ce bonheur-là, sans doute, était un mensonge imaginé pour le désespoir de tout désir* »). Car il n'est plus rien en dehors de Madame Bovary, plus une figure du monde ni une pensée d'un être, qui ait le droit de lui être indifférent: on dira enfin de Flaubert à propos d'Emma Bovary ce que lui-même disait d'elle, qu'il « a rejeté comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son cœur ».

La plus haute marque de ce despotisme d'un personnage singulier sur l'univers qui l'entoure apparaît de façon remarquable dans la suppression qu'il amène d'un des principaux éléments du roman : à mesure que *Madame Bovary* avance, *le temps meurt*. Les précisions chronologiques ne peuvent abuser: le déploiement de la durée ne se perçoit qu'au sein d'une uniformité continue et inéluctable, et l'ennui d'Emma n'est pas un ennui d'une seule pièce, n'est pas le sentiment dont parlait Valéry « de vivre une non-existence sensible » (ennui qui refuse encore de se chercher une réponse à lui-même), ni davantage cette « haleine du vide » que dénonçait Suarès: « Terrible accusation de l'ennui contre ceux qui, s'ennuyant, osent l'avouer, et bien plus encore ceux dont l'ennui l'emporte sur la douleur, dans la douleur même. Ils pleurent d'ennui où ils devraient trop pleurer pour s'ennuyer... Dans l'ennui, l'homme livré à lui-même, à son seul réduit, dérive à la nuit », mais un sentiment sur qui la persistance éternelle des mêmes actes et des mêmes spectacles ne peut s'assurer une prise constante: la permanence de sa vie ne modèle pas Emma à son image, mais suscite en elle tour à tour de vagues prostrations, des joies brutales et trompeuses (elle macère ses sens dans la pratique religieuse), des résolutions irraisonnées (elle décide un jour d'ensevelir de vertu sa convoitise et sa haine), tandis qu'un événement soudain monte son âme au faîte du bonheur et qu'un autre suivant l'abolit de nouveau dans un abattement confus dont on ne songe pas à chercher s'il dure des jours, des mois ou des années. On n'a pas encore vu Emma Bovary vieillir. Que ce soit durant la course folle du fiacre d'Emma et de Léon à travers les rues de Rouen, ou le retour halluciné de Madame Bovary de sa dernière visite à Rodolphe — où l'on ne sait plus où elle va ni qui elle est, mais qu'elle est, et cela suffit, — le miracle de Flaubert aura été de nous rendre sensible une absence de temps.

Le passage de l'extérieur à l'intérieur n'est cependant pas une aventure qui se joue sur le seul plan de la création : le drame se déroule selon le même mouvement dans le cœur de tous les personnages. Chacun d'eux, en effet, avant d'être *ce qu'il est pour soi,* est *ce qu'il est pour l'autre.* Chacun a d'abord pour visage ce qu'en peut voir l'être qui le regarde le mieux, puis revêt son vrai visage, celui qu'il se voit se regardant lui-même. Charles au début du récit est ce grand gaillard désespérant, consciencieux et ennuyeux comme un bon élève, dont l'épaisseur de vie, à nos yeux, n'est faite que du mépris d'une femme ; mais bientôt il échappe au regard de cette femme, apprend à penser pour lui-même, s'observe et se déplace lui-même, et compose une figure qui se sourit à soi, candide et touchante, stupéfaite de sa propre innocence. « L'idée d'avoir engendré le délectait. Rien ne lui manquait à présent. Il connaissait l'existence humaine tout du long… » De même le premier Léon est une image délicate et transie, suscitée à point pour divertir les débordements d'un cœur, offerte à l'immense aspiration d'un cœur, et presque née de la seule aspiration de ce cœur : il est pour Emma le songe d'un amour, comme Emma est pour lui une passion sublimée, un fantôme de désir transcendé : « Elle se dégagea, pour lui, des qualités charnelles dont il n'avait rien à obtenir, et elle alla, dans son cœur, montant toujours et s'en détachant à la manière magnifique d'une apothéose qui s'envole ». Rodolphe et le second Léon au contraire ont des initiatives, des rigueurs du discernement, des lassitudes amoureuses (le Clavaroche dans Rodolphe), ce sont des politiques de l'amour. Emma même se laisse prendre au jeu terrible de la lucidité et c'est à l'hôtel de la Croix-Rouge, retrouvant Léon après tant d'années d'absence, qu'elle fait pour la première fois allusion à l'épreuve de clairvoyance intime qui fut sienne, lorsqu'elle engage tacitement avec le jeune homme une joute de propos trompeurs et d'aveux mensongers où chaque personnage, décrivant son existence après sa séparation avec l'autre, fait moins d'efforts pour abuser l'autre que pour se leurrer lui-même : « Car c'est ainsi qu'ils auraient voulu avoir été, l'un et l'autre se faisant un idéal sur lequel ils ajustaient à présent leur vie passée ». Cette tentative désespérée de duperie intérieure est bien le signe qu'il s'est introduit à jamais dans le cœur de chacun une intuition tragique de ce qu'il est, à laquelle il essaie vainement de se dérober par tous les artifices de la Connaissance épouvantée.

On voit comment, à mesure que se poursuivait cette expérience de reconnaissance de soi, la Réminiscence, prolongeant en présent le passé, confirmant chaque être dans la sûreté de sa propre permanence, était conduite à prendre une valeur grandissante : par le souvenir en effet, chacun

peut à tout moment s'assurer de lui-même, se retrouver dans ses propres détours, dégager des actes accomplis les actes à venir; par lui chacun est appelé à découvrir la plénitude totale et irrémissible de sa personne, *est condamné enfin à n'être que soi-même.* Le drame d'Emma Bovary n'est pas tant un drame de l'anticipation imaginaire qu'un drame du souvenir malheureux, le drame du remords perpétuel et toujours impuissant, le drame de la conscience maudite par sa faiblesse même. Le supplice de cette âme qui va se dégradant de faute en faute, c'est la présence immanquable devant elle du temps révolu, c'est le poids anéantissant de tous les actes consommés: la déchéance d'Emma Bovary est une déchéance de la conservation. Il faut penser à ce moment de la fête des Comices où, comme Rodolphe avance son visage tout près du sien, une faiblesse soudaine prend la jeune femme: « ...Elle se rappela ce vicomte qui l'avait fait valser à la Vaubyessard, et dont la barbe exhalait, comme ces cheveux-là, cette odeur de vanille et de citron; et machinalement elle entreferma les paupières pour la mieux respirer. Mais dans ce geste qu'elle fit en se cabrant sur sa chaise, elle aperçut au loin, tout au fond de l'horizon, la vieille diligence « l'Hirondelle », qui descendait lentement la côte des Leux, entraînant après soi un long panache de poussière. C'était dans cette voiture jaune que Léon, si souvent, était revenu vers elle; et par cette route là-bas, qu'il était parti pour toujours ! Elle crut le voir en face, à sa fenêtre, puis tout se confondit, des nuages passèrent, il lui sembla qu'elle tournait encore dans la valse, sous le feu des lustres, au bras du vicomte, et que Léon n'était pas loin, qu'il allait venir... et cependant elle sentait toujours la tête de Rodolphe à côté d'elle ». Les visions conjuguées de passions éteintes qui cumulent à ce moment dans l'esprit d'Emma ne viennent pas contrarier sa conscience ni tourmenter son honneur à la pensée d'un nouvel abandon si proche des premiers, mais précipiter au contraire la déroute de son cœur, en lui signifiant confusément que les reniements de l'amour sont inéluctables et faciles. Un effet tout semblable se produira plus tard dans son âme au théâtre de Rouen, lorsqu'à la vue de Lucie couronnée d'oranger s'avançant sur la scène, son propre mariage aux Bertaux lui reviendra en mémoire: l'atroce rancœur qui, quelques minutes seulement avant de rencontrer Léon, l'envahit à l'idée de n'avoir su « placer sa vie sur quelque grand cœur solide » qui contente à la fois « la vertu, la tendresse, les voluptés et le devoir », rend seule possible une nouvelle aventure avec le jeune clerc. Pour Madame Bovary, jusqu'à la fin, il n'est d'expiation des crimes qu'elle a commis que dans les crimes qu'elle va commettre.

Il serait cependant illusoire de s'imaginer que c'est par ce contexte de fatalité consciente que va se décider enfin

de compte, à propos de *Madame Bovary*, tout le problème de la logique du roman dans ses rapports avec la logique du réel, — problème dont la réponse commande aussi la bonne ou mauvaise fortune de l'incarnation créatrice. La cadence impeccable qui semble, à une certaine hauteur, scander le destin d'Emma, et qui le scande certainement, n'est pas la marque définitive de ce destin dans ce qu'il a de quotidien et de fragmentaire. Si, comme l'assurait Valéry, la vie représentée doit être désordonnée *parce que la vie véritable est ordonnée*, en somme pour réconforter les imbéciles, *Madame Bovary* par quelque côté fait pièce à ce brutal interdit: par cette marche régulière qui anime la continuelle promotion d'Emma aux dignités du malheur. Mais ordre et désordre modèlent tour à tour le visage d'Emma Bovary, et dans son âme toute une anarchie de la vie intérieure succède à la rigueur dure et pompeuse des premiers sentiments. Durant sa jeunesse et son séjour à Tostes, elle dispose en son esprit un monde de rêve si pur et si parfait qu'il semble que rien sur terre ne puisse détruire ou altérer sa limpidité idéale: plus l'ennui l'étouffe, plus les exigences de la vie réelle s'imposent à ses devoirs matériels et à ses occupations, et plus ce monde illusoire qu'elle s'est créé gagne en consistance, plus ses pensées s'unissent dans la même attente exclusive d'un bonheur imaginaire. Mais dès les premières aventures et, dans l'expérience amoureuse, la recontre imprévue du fictif avec l'effectif, Emma n'est plus seule avec soi ni sûre de soi, mais déchirée par l'accomplissement de ses espoirs et malheureuse de son bonheur même; devenue soudain la matière d'événements authentiques et non plus l'âme d'événements chimériques, elle subit tour à tour les félicités les plus divines et les angoisses les plus terribles. Si Rodolphe ou Homais semblent des mécanismes de perversion, rassasiant toujours la prévision, Emma au contraire se disperse peu à peu en une multitude d'aspirations et de répulsions confuses ou contradictoires. A l'effet de rendre cette incertitude nouvelle de sa création, Flaubert, devançant par là certaines réussites de la Nouvelle contemporaine, a exprimé une fois ou deux de façon extraordinaire cette pensée incongrue, cette image dissonante, ce détail en apparence indifférent, qui surgissent parfois sans raison au creux de l'émotion la plus intense, et envahissent l'âme : lorsque, se croyant surpris à un de leurs rendez-vous, Rodolphe eût fait comprendre à Emma qu'il n'aurait pas besoin d'arme pour se débarrasser de son mari, « elle fut ébahie de sa bravoure, bien qu'elle y sentit une sorte d'indélicatesse et de grossièreté naïve qui la scandalisa ». Flaubert a cette phrase étonnante, lorsqu'il fait dire à Charles rencontrant après la mort d'Emma l'ancien amant de sa femme: « C'est la faute de la fatalité ! » : « Rodolphe, qui avait conduit cette fatalité, le trouva bien débonnaire pour un homme dans sa situation,

comique même et un peu vil ». Ces paroles d'une naïveté concertée et redoutable rejoignent les banalités pénétrantes du langage courant, les grandiloquences ou les intempérances révélatrices de la pensée qui meublent l'ordinaire d'une vie et que Flaubert, bien qu'en étant peu prodigue, affirmait priser fort : « La plénitude de l'âme déborde quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut l'exactitude de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons les mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles ».

La vérité dernière d'un art naturaliste ne tient donc pas en son seul souci d'« accommoder » au mieux sur un monde d'évidence, en son pressant désir que se dégagent les lignes marquantes d'un comportement humain, mais encore dans sa singulière ambition que s'éclairent un peu, par le moyen de l'insignifiance audacieuse et de « la métaphore la plus vide », les accès de l'inexprimable au-delà desquels il n'est plus rien de littéraire.

•

Nous avons vu peu à peu Mme Bovary, étrangère à Flaubert, se confondre avec lui, unir ses tourments et ses passions, les échecs et les victoires de son cœur déchiré, à ses souffrances et à ses impuissances créatrices, l'effort intellectuel de communion se révéler promesse de communion spirituelle, tant d'années de patiences et d'acceptations dérisoires préparer une montée continue de douleur vive et de félicité vraie, une révélation soudaine de sentiments bouleversés. Nous avons vu le Créateur Pris sur le Fait. Et voilà que déjà ces désespoirs et ce bonheur échappent aux êtres qui les portent, se mêlent à la foule ordinaire et inconnue des désespoirs et des douleurs humains, se retrouvent dans la condition commune à toutes les âmes navrées ou ravies. « Ma pauvre Bovary sans doute souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois à cette heure même « (9). Ainsi se boucle en un ultime retour à l'humanité vraie le trajet de l'humanité créée, ainsi se cerne et s'accomplit parfaitement du Rêve à la Vie le destin des personnages imaginaires. Mme Bovary est *hors de moi*, Mme Bovary est *moi*, Mme Bovary est *tout le monde. De l'Extérieur à l'Intérieur par l'effort, de l'Intérieur à l'Ex-*

---

(9) 14 août 1853.

térieur malgré soi. S'il est possible de situer formellement le premier passage, on dira qu'il n'est plus permis dès la Deuxième Partie de *Bovary,* de voir en Flaubert le docteur en érudition des âmes : le départ pour Yonville change le maître à décliner la vie en candidat à la vie (10). Pour le second passage, celui de la vérité individuelle à la vérité universelle, qu'en dire, sinon qu'il n'est promis qu'aux réussites d'exception, aux œuvres pour qui la dernière récompense est une *reconnaissance,* qui voient enfin en l'homme unique l'achèvement unique de l'homme.

PHILIPPE GARCIN.

---

(10) Et à mieux qu'elle : « J'ai entrevu quelquefois, (dans mes grands jours de soleil)... un état de l'âme ainsi supérieur à la vie, pour qui la gloire ne serait rien et le bonheur même inutile » — « As-tu senti quelquefois comme un grand soleil qui venait du fond de toi-même et t'éblouissait ? ».

TROIS CÉRÉMONIES

Les trois textes que nous avons réunis doivent se passer de commentaire et, en tous cas, d'être préparés au lecteur par aucun « effet ». Ce sont des documents. *Comme tels, leur collecteur a cherché en eux — à même l'événement — la vérité et la splendeur des couleurs et des gemmes, des rites et des ordonnances. De très légères coupures ont été faites, précisément pour n'y rien distraire de cette essentielle valeur documentaire. Et si nous demandons un effort, presque une faveur à leur lecteur, c'est moins de* lire *que de* voir. *C'est un spectateur que nous souhaitons, non pas en dehors mais dans le spectacle lui-même. Il ne se préoccupera pas de littérature à propos de ces textes. Ou du moins il serait excessivement souhaitable qu'il n'en trouvât point. L'histoire, la simple chronique savent encore nous donner, sans autre, comme un merveilleux cinéma, la magnificence, le luxe, la majesté, la cruauté, la gloire des rois, des hommes et des officiants. Il s'agit de grandioses images. A la mesure d'hommes de grande taille. Ainsi les siècles nous livrent toujours leurs fêtes. La grandeur n'a pas fini de parler. C'est une leçon d'humilité pour notre époque où la médiocrité s'empare de place en place de la vie. S'il fût des temps où la puissance, où la richesse, où l'orgueil n'appartenaient qu'à quelques-uns, du moins le faste appartenait à tous. Et le pittoresque, la couleur ne suffisent pas à expliquer l'intérêt que nous prenons à ces textes. Bien plus profondément, nous avons besoin de retrouver les règles d'une grandeur oubliée qui s'y cachent. Avec les pouvoirs les plus étendus. L'histoire nous donne sans doute les mêmes occasions. Mais nous avons perdu les rituels. Nous ne disposons plus des formules de pourpre.*

PIERRE GUERRE.

CORTÈGE DE CHARLES VII

Allaient tout au-devant et les premiers tous les archers du roi, revêtus de jaquettes de couleur vermeille, blanche et verte, semées d'orfèvrerie ; entre lesquels étaient les archers du roi de Sicile, du comte du Maine, et de plusieurs autres seigneurs au nombre de six cents archers bien montés, tous ayant brigandines et jaquettes par dessus, de plusieurs et diverses couleurs et façons, harnais de jambes, épées et dagues, salades ou harnais de tête, couverts ou garnis d'argent bien richement ; pour la conduite desquels furent commis et ordonnés de par le roi les seigneurs de Preuilly et de Cléré, messire Théaule de Valpergue, et aucuns autres, qui avaient tous leurs chevaux couverts de satin de diverses manières et couleurs.

Après les archers étaient les hérauts du roi et du roi de Sicile, et des autres princes et seigneurs, tous vêtus de leurs cottes d'armes ; après suivaient les trompettes et clairins, qui sonnaient si fort que c'était grand mélodie et belle chose à ouïr ; et étaient les trompettes du roi, entre les autres, tous vêtus de vermeil, ayant leurs manches couvertes d'orfèvrerie.

Après était messire Guillaume Juvenal des Ursins, chevalier, seigneur de Trainel et chancelier de France, vêtu en habit royal; assavoir, ayant le manteau, la robe et le chapeau d'écarlate vermeil, fourré de menu vair, et portant sur chacune de ses

épaules trois rubans d'or, et trois pour-fils de laitices. Devant lequel chancelier cheminaient deux valets de pied, qui menaient une haquenée blanche par la bride, laquelle était couverte de drap de velours azur, semé de fleurs de lis d'or tissu, sur laquelle couverture était posé un petit coffre couvert de velours azur à grands affiches d'argent, semé de fleurs de lis d'or d'orfèvrerie, auquel coffre étaient enfermés les sceaux du roi.

Après chevauchait un nommé Pierre de Fontenil, écuyer d'"écurie du roi, armé tout à blanc, monté sur un grand destrier couvert et harnaché de velours azur, à grands affiches d'argent doré, ayant sur sa tête un chapeau pointu par le devant, de velours vermeil, fourré d'hermine, lequel portait en écharpe un manteau d'écarlate, pourpré, fourré aussi d'hermine.

Immédiatement devant le roi était le sire de Santrailles, grand écuyer d'écurie du roi et bailli de Berry, lequel était tout armé à blanc et monté sur un grand destrier, pareillement couvert et harnaché de velours azur à grands affiches d'argent doré ; lequel portait en écharpe la grande épée de parement du roi, dont le pommeau, la croix, la boucle, le mordant et la bouterolle de la gaine étaient couverts de velours azur, semé par dessus de fleurs de lis d'or en broderie.

Après venait le roi, armé de toutes pièces, monté sur un coursier couvert jusqu'aux pieds de drap de velours azur, semé de fleurs de lis d'or de broderie, ayant en sa tête un chapeau de castor doublé de velours vermeil, sur lequel il y avait au bout une houppe de fils d'or.

Après lui suivaient ses pages, vêtus de vermeil, leurs manches couvertes toute d'orfèvrerie blanche ; et étaient les harnais des têtes de leurs chevaux couverts de fin or de diverses façons d'orfèvrerie, avec des plumes d'autruches de diverses couleurs.

A la dextre du roi chevauchait le roi de Sicile et à la senestre le comte du Maine, son frère, armés tout à blanc, leurs chevaux richement parés et couverts de couvertures de velours pareilles, avec

des croix blanches, et leurs devises parmi, semées de houppetes de fil d'or, leur chevaux et pages harnachés tout pareils de la couverture ; et étaient les harnais de tête des chevaux des dits seigneurs tous couverts d'orfèvrerie de fin or, avec leurs devises.

Après suivaient messeigneurs les comtes de Nevers, de Saint-Pol et de Clermont. Celui de Nevers était pareillement armé tout à blanc, monté sur un coursier couvert de velours vert, broché de fil d'or, ayant près de lui trois pages vêtus de violet et de noir partis, avec leurs robes fourrées de panne blanche, les harnais de leurs chevaux aussi de violet et de noir; et de plus ayant en sa compagnie, douze gentilhommes armés, montés sur chevaux couverts de satin violet, et sur chaque couverture une croix blanche, excepté l'un d'eux auquel la couverture de son cheval était de satin vert. Le comte de Saint-Pol était semblablement tout armé à blanc, et monté sur un destrier harnaché de satin noir, semé d'orfèvrerie et de broderie, ayant après lui cinq pages vêtus de satin noir, leurs robes découpées par les bras et les découpures couvertes d'orfèvrerie. L'un des dits pages portait une lance couverte de velours vermeil, un autre une de velours figuré, couverte de drap d'or aussi figuré, et un troisième portait un armet en sa tête tout de fin or et richement ouvré. Le comte de Clermont était pareillement armé tout à blanc, monté sur un coursier couvert de velours noir, et ses pages vêtus de sa livrée.

Le sire de Culant, grand maître d'hôtel du roi, ayant la charge et le gouvernement de la bataille, où il y avait cinq ou six cents lances, et en chacune un panonceau de satin vermeil, à un soleil d'or, venait après les pages du roi, armé de toutes pièces, portant un chapeau en sa tête, et étant monté sur un coursier richement couvert de velours bleu et rouge par bandes; par dessus certaines desquelles bandes étaient attachées de grandes feuilles d'argent doré, et sur les autres de grandes feuilles d'argent blanc; les harnais de son cheval pareils à ladite couverture. Et avait en son col une écharpe de fin or pendante jusques à la croupe de son cheval.

Avec le dit sire de Culant, derrière lui, était un écuyer d'écurie du roi, nommé Rogerin Blosset, lequel portait l'étendard du roi qui était de satin vermeil cramoisi, à un Saint Michel dans le champ, qui était d'ailleurs semé tout le long de fleurs de souci d'or.

Outre ce, était derrière le roi Jean de Saccauville, bailli de Caux, valet trenchant du roi, lequel portait le panon, qui était de velours azuré à trois fleurs de lis d'or brodées et bordées de trois grosses perles.

En ladite compagnie étaient aussi plusieurs seigneurs, le vicomte de Lomagne, le comte de Castres, Ferry monseigneur de Lorraine, Jean monseigneur son frère, le seigneur d'Orval, le comte de Tancarville, le seigneur de Montgascon, le seigneur de Jallongnes, maréchal de France, le seigneur de Beauvau, avec plusieurs autres grands seigneurs et écuyers, lesquels étaient tous armés à blanc, et leurs chevaux couverts de velours ou de drap de soie, et sur chaque cheval la croix blanche.

Entrée de Charles VII à Rouen, 10 novembre 1449.

Jean Chartier : Chronique de Charles VII. Chapitre 208.

AMBASSADE DE VASCO DE GAMA

Vasco de Gama se rend en cortège au palais du Samorim (1), *roi de Calicut, qui l'attend en ambassadeur.*

Vasco de Gama portait un long manteau à manches en satin fauve doublé de brocart uni et, sous ce manteau, un vêtement court en satin bleu. Il était chaussé de brodequins blancs et coiffé d'un béret à oreilles en velours bleu orné d'une plume blanche attachée par une broche très belle. Il avait sur la poitrine un collier en émail et il portait une riche ceinture soutenant un poignard très orné d'or. Un page l'accompagnait vêtu de satin pourpre. Devant lui, conduits par Diogo Dias, marchaient les douze gentilhommes, tous de belle prestance et vêtus avec splendeur, l'un derrière l'autre, portant chacun une pièce du cadeau que l'ambassadeur devait remettre au Samorim: une pièce d'écarlate très fine; une pièce de velours cramoisi velouté ; une pièce de satin jaune ; une chaise recouverte de brocart et garnie de clous d'argent doré ; un coussin en satin cramoisi ; un autre pour les pieds en satin pourpre ; un bassin et une aiguière en argent ciselé et doré ;

(1) Samorim, nom des anciens rois de Calicut, du mot malayala *Tamudri* (Roi de la mer).

un grand miroir à portes dorées et décorées de peintures ; cinquante bérets en soie garnis de boutons et couverts chacun d'un voile en soie cramoisie tissée de fils d'or ; et cinquante étuis dorés et cloutés d'argent, contenant des couteaux de Flandre.

Devant les gentilshommes porteurs du cadeau, allaient les trompettes sonnant à grand bruit. Le régisseur Diogo Dias entra le premier. Il plaça un coussin sur la chaise et invita le Samorim à s'y asseoir. Alors il commença à lui présenter les cadeaux, l'un après l'autre.

Il y avait une rue large qui allait de la plage au palais du Samorim. Pendant que Diogo Dias présentait déjà les cadeaux, Vasco de Gama suivait encore cette rue, car la foule était telle que les nôtres pouvaient à peine marcher. Et beaucoup de maures se trouvaient parmi cette foule, armés d'épées et de boucliers. Mais Vasco de Gama avançait lentement et d'un air très calme et posé et s'arrêtait ; il demeurait immobile et impassible pendant qu'on ouvrait le chemin devant lui.

Vasco de Gama fut conduit à travers beaucoup de cours et de galeries jusqu'au salon où le Samorim l'attendait et dont les murs étaient tendus de draperies de soie de différentes couleurs. Le souverain se tenait sous un grand baldaquin blanc orné de très belles et très subtiles décorations. Il était assis sur la chaise que Diogo Dias lui avait donnée. Sa peau était très foncée ; il était nu, excepté du nombril jusqu'aux genoux, cette partie de son corps étant couverte de tissus blancs dont l'un, en forme d'écharpe, se terminait par une pointe pendante où se trouvaient enfilés des anneaux d'or incrustés de gros rubis. Il portait au bras gauche, au dessus du coude, trois larges manilles reliées ensemble, toutes recouvertes de pierreries ; celle du milieu était ornée de pierres précieuses très grosses qui avaient sûrement une grande valeur ; et de cette manille pendait un diamant de la grosseur d'un pouce, d'un éclat extraordinaire et qui était sans doute une chose hors de prix. Et à son cou le Samorim portait un collier de perles presque aussi grosses que des noisettes ; et ce collier faisait deux tours qui lui

descendaient jusqu'au nombril. Au dessus de ce collier il portait une chaîne plus courte, en or, à laquelle était attachée une sorte de médaille en forme de cœur, encerclée de perles plus grosses que celles du collier et remplie de rubis ; et au milieu de ce cœur il y avait une pierre verte de la grosseur d'une grande fève, très belle. Selon ce que l'Espagnol dit plus tard à Vasco de Gama, cette pierre de grande valeur s'appelle émeraude et, ainsi que le diamant de la manille et une autre grosse perle que le Samorim avait attachée à ses cheveux, appartenaient toutes trois à l'ancien trésor des rois de Calicut. Le Samorim avait les cheveux noirs et longs, attachés sur la tête en forme de nœud ; autour de ce nœud s'enroulait un fil de perles pareilles à celles du collier et, au bout de ce fil, il y en avait une en forme de poire et plus grosses que toutes les autres. Les oreilles étaient percées et portaient de nombreux anneaux en or formés de grains très gros et ronds.

Auprès du Samorim se tenait un jeune homme, un page, portant pour tout habillement un pagne en soie ; il avait au bras un bouclier rouge garni d'or et de pierreries, et dont la poignée était en or ; et une épée longue d'une coudée et large d'un empan, à la poignée garnie d'or, de pierreries et de pendentifs de perles. De l'autre côté du Samorim se trouvait un second page qui tenait entre ses mains une coupe en or, aux larges bords, où le roi crachait son bétel. Derrière le Samorim se tenait son Grand Brahmane qui lui donnait de temps en temps une feuille verte pliée à plusieurs reprises et farcie de certaines substances ; et le roi mâchait ces feuilles ainsi préparées et les crachait dans la coupe.

Diogo Dias avait déjà fait la présentation de tous les cadeaux, et le Samorim les examinait attentivement et avec un grand plaisir, lorsque Vasco de Gama arriva et lui fit de profondes révérences. Le Samorim inclina un peu la tête et le corps et, avançant le bras droit, il toucha du bout des doigts la main droite du capitaine ; puis il lui fit signe de s'asseoir sur l'estrade où lui-même se trouvait. Mais Vasco de Gama se conserva debout et commença aussitôt à lui parler :

« Très grand seigneur, des souverains de l'Inde tu es le plus puissant et tous les autres sont sous tes

pieds. Le grand roi de Portugal, mon seigneur, ayant entendu parler de ta grandeur dont la renommée est répandue sur le monde entier, fut pris d'un grand désir de te connaître et de faire un accord d'amitié avec toi, comme avec un frère ; et de t'envoyer en paix et amour ses vaisseaux avec les marchandises de son pays afin de les négocier dans le tien et d'y acheter les tiennes et surtout le poivre et les épices qui n'existent pas au Portugal. Et je te dis que le roi de Portugal, mon seigneur, est si puissant que, lorsque je retournerai dans mon pays avec ta réponse et cette cargaison que j'achète en ton royaume, il enverra ici tant de vaisseaux chargés de tant de marchandises et de tant d'argent, qu'ils emporteront tout ce qu'il y aura à acheter en cette ville de Calicut. Et comme garantie de vérité, je te remets cette lettre signée de sa main et cachetée de son sceau. »

Et Vasco de Gama, portant la lettre à ses lèvres puis à son front, posa un genou en terre et la remit au Samorin.

Chronique de Gaspar Correa (XVI[e] *siècle) publiée dans « Chroniques des grands navigateurs et colons portugais du XV[e] et du XVI[e] siècles » par Virginia de Castro e Almeida. Volume III. P.* 137 *et suiv.*

FÊTE DE HUITZILOPUCHTLI

La fête la plus célèbre et la plus solennelle de cette contrée et particulièrement des Mexicains et des gens de Tetzcuco, était celle de l'idole Huitzilopuchtli. Ce grand dieu Huitzilopuchtli était représenté par une statue de bois de forme humaine assise sur un escabeau de couleur azur, appuyé sur un brancard dont les quatre extrémités se terminaient en têtes de serpent. L'escabeau était de couleur bleue pour signifier que le dieu était assis dans le ciel. L'idole avait le front peint en bleu et au dessus du nez une bandelette bleue qui allait d'une oreille à l'autre. Elle avait sur la tête une riche coiffure de plumes se terminant en bec d'oiseau. Le bec qui s'échappait du plumage était en or bruni et les plumes étaient des plumes de quetzal vertes, très belles et très fournies. Elle était couverte d'une étoffe verte et par dessus, lui prenant le cou, un pectoral de riches plumes vertes, brodé d'or, qui descendait jusqu'à ses pieds. Elle avait à la main un bouclier orné de cinq petites pyramides faites de duvet blanc, et tout autour du bouclier se trouvait une frange de plumes blanches. Cette idole tenait à la main droite un sceptre en forme de couleuvre bleu et ondulé, elle portait par derrière une bannière d'or bruni ; elle avait aux poignets des bracelets en or et aux pieds des sandales bleues.

Cette idole, ainsi vêtue, était toujours placée sur un autel élevé, dans une petite pièce tendue d'étoffes et ornée de bijoux, de plumes, d'objets en or et de boucliers de plumes. Tout près de la retraite de ce dieu, il y avait une autre pièce dans laquelle se trouvait une idole qu'on appelait Tlaloc. Ces deux chapelles étaient placées sur la plateforme du temple, et pour y arriver, il fallait gravir cent vingt marches; toutes deux étaient couvertes de figures en relief. Au milieu de la plateforme se trouvait une pierre en forme de pyramide verte et convexe, haute de cinq palmes ; quand on y étendait un homme sur le dos, le corps se cambrait naturellement, la poitrine se tendait, facilitant ainsi les sacrifices humains dont nous parlerons.

•

(*Description du temple et des jeunes gens et jeunes filles reclus, préposés au culte*).

Deux jours avant la fête de Huitzilopuchtli, les jeunes religieuses s'occupaient à moudre une grande quantité de graines de bettes et de maïs rôti, qu'une fois moulues elles pétrissaient avec du miel, et de cette pâte fabriquaient une idole en tout semblable à celle en bois. Elles lui mettaient des yeux en perles vertes, blanches ou bleues et pour dents des grains de maïs. L'idole était assise avec tout l'appareil dont nous avons parlé, et lorsque tout était prêt, les hommes arrivaient portant un costume curieux et riche ressemblant à celui de l'idole, qui après avoir été revêtue de ce même vêtement était assise sur un escabeau bleu reposant sur un brancard. Le matin de la fête, une heure avant le jour, toutes ces jeunes filles sortaient vêtues de neuf en costumes blancs. Elles arrivaient couronnées de guirlandes de grains de maïs rôti et crevé, le cou chargé de gros colliers de même nature qui leur descendaient jusqu'au bas du bras gauche, et les bras depuis le coude jusqu'au poignet était couverts de plumes rouges de perroquets. Dans ce costume, elles prenaient le brancard du dieu qu'elles chargeaient sur leurs épaules pour le porter dans la cour du temple, où se trouvaient réunis tous les jeunes gens vêtus d'étoffes rouges et couronnés de la même manière que les jeunes filles.

(Procession de l'idole dont le brancard est hissé jusqu'au sommet du temple au bruit des flûtes, des conques marines, des tambours et des acclamations du peuple).

L'ascension achevée, on plaçait l'idole dans une chapelle construite avec des roses ; en arrivant, les jeunes garçons jetaient encore des roses de différentes couleurs et en couvraient le temple dedans et dehors.

(Les jeunes filles apportent des sortes de gâteaux en forme d'œufs énormes, composés de pâte de maïs grillé et de semences de bettes, et on en garnit l'esplanade du temple, aux pieds de l'idole).

Se présentaient tous les anciens du temple, prêtres et lévites, et tous les autres ministres, selon leurs grades et dignités, organisation où régnait une étiquette des plus sévères. Ils allaient les uns après les autres, avec leurs voiles de couleurs et de broderies différentes selon leurs offices et dignités, la tête couronnée de fleurs et des guirlandes de roses à leur cou. Après eux venaient les dieux et les déesses ornés et vêtus de costumes divers ; puis, se rangeant en ordre, autour de la masse des œufs, les prêtres se livraient à certains exercices de chants et de danses qui bénissaient les œufs, les consacraient et les transformaient en chair et en os du dieu.

La cérémonie achevée, les sacrificateurs qui avaient été choisis et nommés à cette haute dignité ce jour-là, se présentaient. Ils étaient six : quatre devaient tenir les pieds et les mains de la victime, un autre devait lui tenir le cou et le sixième était chargé de lui ouvrir la poitrine et de lui arracher le cœur. Le ministre sacrificateur, qui était le sixième, était révéré et tenu comme un pontife suprême. Son costume se composait d'une espèce de manteau rouge en forme de dalmatique avec une bordure de plumes vertes, d'une couronne de plumes vertes et jaunes sur la tête, d'anneaux d'or où s'enchâssaient des émeraudes, et, dans le milieu de la lèvre inférieure, d'un bijou évidé en pierre bleue. Ces six sacrificateurs étaient teints, ils avaient le visage et les mains enduits d'un noir foncé. Les cinq autres sacrificateurs avaient la chevelure crépée et mêlée

de bandelettes de cuir qui leur ceignaient la tête ; ils portaient au front de petits rondins de papier de couleurs diverses et ils étaient couverts de dalmatiques blanches semées de dessins noirs. Le premier avait à la main un grand poignard d'obsidienne ou de silex large et très affilé, et le second une espèce de joug ou de collier de bois travaillé en forme de serpent. Les six, se trouvant placés devant l'idole, se rangeaient en ordre autour de la pierre convexe, la pierre du sacrifice, et qui se trouvait en face de la porte de l'oratoire du dieu. Cette pierre était tellement convexe, qu'en y étendant la victime sur le dos, l'estomac bombait à tel point qu'il s'ouvrait comme une grenade lorsqu'on y enfonçait un poignard.

On amenait tous les prisonniers faits pendant la dernière guerre et qu'on devait sacrifier dans cette fête ; accompagnés de gens de garde, ils montaient le large escalier de la palissade tous à la file et entièrement nus. Un dignitaire du temple, préposé à cet office, descendait aussitôt portant dans ses bras une petite idole, la montrait à ceux qui devaient mourir. Alors, montant auprès des sacrificateurs qui attendaient, il leur livrait les victimes une par une. Les prêtres s'en emparaient, deux tenant les pieds, deux autres les mains et jetaient la victime renversée sur la pierre bombée où le cinquième ministre lui appliquait un joug sur le cou : le grand prêtre alors, avec une adresse extraordinaire, lui ouvrait la poitrine d'un seul coup de son poignard de silex, de ses mains lui arrachait le cœur, et tout pantelant, le montrait au soleil à qui il offrait les palpitations de ce cœur sanglant. Puis, se tournant vers le dieu, il lui en frottait le visage. Aussitôt après, on jetait le cadavre de la victime au bas du temple. C'est ainsi qu'on sacrifiait tous les prisonniers faits à la guerre.

« Traité des rites, des cérémonies et des dieux.... », in « Histoire de l'Origine des Indiens qui habitent la Nouvelle Espagne », Manuscrit Ramirez du XVIe siècle, publié par D. Charnay. Paris 1903, *page* 139 *et suiv.*

CHRONIQUES

FEUILLET DES SAISONS

LE RÉVEIL

La pluie brouille par instant le ciel, compromet une floraison; des herbes folles s'emparent d'un chemin; le vent casse des branches, joue avec le dessus des vagues, retourne les feuilles. Un moment, je ne sais quoi nous gêne, entame notre quiétude. C'est que la vie des hommes a besoin de solidité. Qu'il le veuille ou non, chacun cherche à trouver dans la sienne, à chaque minute, la confiance éprouvée des meubles de famille. Chaque chose à sa place, à son utilité. Tout doit être astiqué, tout est vérifié, tout est aménagé pour un minimum d'efforts et de risques. On n'a pas besoin d'éclairer pour venir prendre ses lunettes dans le salon. Et, par la fenêtre, on entend dans la cour cet orgue de barbarie rassurant qu'on appelle principe d'identité moudre sans arrêt son facile refrain.

Pourtant la solidité est factice. Elle ne fait pas le bonheur, le bonheur des larges voiles bleues, le bonheur à chanter sur les routes, le seul que je reconnaisse. Car rien ne peut refroidir ni pétrifier le monde où nous vivons, ni l'habitude, ni la routine, ni le conformisme, ni la commodité. Il y a des moments où l'on se demande si, après tout, en croyant mettre de l'ordre, on ne traînerait pas vainement les meubles dans tous les sens. On a l'intuition saugrenue qu'on mène comme une vie de bohémien, assis entre des cordes et des cages vides.

L'avez-vous quelquefois ressentie cette impression que, bien que toutes les raisons, toutes les démonstrations soient là, tout manque et tout s'échappe, sans explication?

Les choses se détachent, elles fuient, elles s'écartent juste assez pour qu'on ait la sensation désolante de ne rien tenir. Elles se décollent. Elles perdent vaguement leur contenu. Vous avancez la main, et plus rien n'est à sa place. Il est cependant midi, le mouvement, les bruits, les couleurs nous cognent au sommet de leur force, et l'on s'aperçoit qu'on est dans un atroce rêve éveillé, avec la certitude, dans l'existence qui parait la plus solide, de ne pas *disposer* du monde.

Or, admettez que vous dormiez vraiment, d'une sorte de sommeil de somnambule, où l'on ferait des gestes, où l'on marcherait, où l'on toucherait des objets, où l'on irait à travers les rues et les campagnes, parmi les êtres et les choses? Que ce soit cela la vie la plus solide?

Et puis, un jour, une fois, vous vous réveillez. Je me réveille avec vous. C'est une merveilleuse matinée de jade. Le ciel a mis partout de grands morceaux de couleur que découpent les buissons et les hirondelles. On entend la lumière tinter dans ses pagodes transparentes et la terre est pleine de robes de fées. Mais, en y regardant bien, ce sont des pierres, des feuilles, des écorces. Des murs, des champs, des châtaigniers. C'est un monde neuf que nous découvrons. Les mêmes fleurs, les mêmes maisons, nous nous apercevons qu'elles n'étaient avant que des signes pour nous. Tout n'était que surface, miroitement et cliquetis. Nous nous servions du monde sans le voir. Nous passions sans le connaître. Nous dormions. D'un sommeil de somnambule, les yeux ouverts.

Maintenant c'est bien autre chose. Cet arbre, ces grappes sont en face de moi, ce rivage éclairé, ces feuilles de trèfle. Je suis réveillé. Je prends les choses à leur plus grand poids, à cette façon qu'elles ont de donner l'essentiel. Je les prends à leur importance, à leur éternité. Mon élan trouve toujours le leur. Le vent le plus fragile qui passe sur la mer répond totalement à mon enthousiasme. La moindre corolle engage toute ma vie. Ces volets au fond du parc, ce feu de bois, c'est une prise absolue de moi-même. Les choses se livrent, et devant ce que je vois, je suis sans réserves, sans restrictions. Je suis réveillé.

Je ne sais plus quel dieu hittite, qui présidait à la végétation, restait endormi certains mois. Les plantes de ce climat ne disparaissaient pas durant son sommeil, elles étaient seulement restreintes, repliées en quelque sorte, elles perdaient un peu de cette chose verte que nous appelons la ferveur. Et puis, un jour, les abeilles réveillaient le dieu endormi.

Comme lui je me réveille. Mais quelles abeilles sont venues bruire autour de ma tête? Merveilleux insectes d'or,

je vous connais. Vous portez, si légères, en vos irisations, les nuances mêmes des chevelures des femmes heureuses. L'amour pare vos ailes subtiles d'un éclat sans pareil. Autour de votre vol exquis, il y a comme une auréole de bonheur partagé ; et je ne suis pas prêt d'oublier que votre miel a le goût des lèvres que je sais. Vous êtes parties, de la prairie qui ne cesse pas de fleurir, pour m'apporter le grand message. Et de mon réveil je vous ai gratitude.

Avant, toutes choses allaient à leur usure. La vie était émoussée. Maintenant je la regarde dans ses arêtes vives, dans ses angles de lumière. La vie prend son tranchant. Le caractère *provocant* du monde s'impose violemment à moi. Sa provocation c'est la façon qu'il a de m'empêcher désormais de me détourner ou d'être détourné. C'est son appel renouvelé sans répit et toujours sûr de l'emporter, son offrande à la trame, c'est la certitude de rencontrer chaque fois mon désir et ma joie, mon besoin et mon empressement, c'est l'attirance insatiable de tout ce qui se voit, de tout ce qui se sent, de tout ce qui se touche, de tout ce qui se cueille. Il n'y a plus de marges entre le monde et moi. Je souhaite d'être immodérément provoqué, de tout prendre mais d'être aussi toujours pris. Ainsi je saurai que je suis toujours éveillé. Mais n'est-ce pas grâce à vous, abeilles que j'ai dites, aux couleurs de la chevelure, que je sais déjà que je ne pourrai plus jamais m'endormir ?

Le monde est bien plus beau qu'on ne le montre du bout du doigt. Mais les hommes par habitude fardent la vie. Ils peignent les arbres de vert, les fleurs de rouge, pour plus facilement les reconnaître ou pour aller plus vite, on ne sait pas. Et puis parce que la peinture leur est commode. Ils croient qu'elle aide à mieux voir. Or, sous cette couche de couleur vulgaire, les choses ne savent plus provoquer. Elles grimacent. Elles n'ont plus d'attraits. Elles sont vaines et immobiles, elles n'appellent plus.

Mais les abeilles sont venues. Nous sommes réveillés. Comme une poudre labile, la couleur laide s'en va. Dans la grande chevelure du monde, déroulée jusqu'aux fleuves, jusqu'au sable des mers, les vraies couleurs apparaissent. La vie est défardée, pour toujours. C'est ce qu'entendait déjà Guillaume Apollinaire, à propos seulement de cette mèche blanche, unique hommage à la vie et à la vérité parmi les cheveux teints de Whistler, lorsqu'il voulait la mettre au nombre des constellations.

PIERRE GUERRE.

MYSTERES DE PARIS

ADIEU AU MAGICIEN

Sous le ciel d'automne qui se charge insensiblement des menaces de l'hiver, l'homme se hâte sans plaisir. Ce n'est pas seulement l'ombre des maisons qui l'accable, mais l'odeur triste des fumées se mêlant aux premières pluies, la stricte disposition des travaux mercenaires, la noirceur des mois à venir. Lui qui ne rêvait que paresse et que jeux, le voici devenu la proie d'une servitude frénétique. Il faut courir, courir, se mêler à la foule absurde, chercher sa pâture en tous sens, saluer, bavarder, changer de monture, — sous peine d'être piétiné, sous peine de disparaître. Au soir de chaque journée, la fatigue se double d'une vague horreur.

A cet homme accablé de devoirs et de chaînes, ne sera-t-il point permis, cependant, de souffler, de faire halte quelques instants, pour respirer un vent plus tiède au bord du fleuve, pour écouter le murmure des vagues usant les piles des ponts, pour surprendre la scintillation grise de la lumière quand elle vient se dissoudre mystérieusement autour des arbres dont palpitent les dernières feuilles ? Ne lui sera-t-il pas permis de se retourner vers lui-même, de saluer les chers fantômes, de croire à la liberté de son cœur ?... L'homme tient à ses rêves par un souffle, mais ce souffle est toute sa vie. La tyrannie de sa condition sociale ne saurait avoir raison de l'univers fabuleux qu'il abrite dans sa tête.

Peut-être est-ce pour découvrir une image de cet univers qu'il a pénétré, tout à l'heure, dans la longue salle claire où son ami le peintre *Marc Chagall* a rassemblé quelques merveilles. Heureuse conjonction, rencontre bénéfique ! Voici que la vie de l'homme s'allège, voici qu'il oublie sa misère. Lentement, le monde entier se met d'accord avec lui-même......

L'art de *Marc Chagall* est fait d'une innocence inaliénable. Dans un temps que se partagent le rationalisme sévère des uns, l'absurdité dogmatique des autres, il est presque

seul à n'avoir point renoncé aux ivresses d'une imagination qui se suffit à elle-même et ne s'impose pas d'église. Il ignore les grands problèmes des esthètes et ne se soucie de rien prouver. Comme le nuage qui flotte loin de la terre, au gré des vents, il a su maintenir entre lui et les hommes une marge d'indépendance assez large pour qu'il se dispense d'obéir sans pour cela blesser personne. Il est le père d'un univers qui lui ressemble, sans contraintes et sans remords, et dans lequel il reste parfaitement libre.

D'autres ont vanté son savoir-faire ironique, ses trésors d'humanité, son inconscient fastueux ou son don de visionnaire. Je voudrais dire sa gentillesse. Il a toutes les grâces de l'enfance : l'humeur espiègle, volontiers narquoise, qui résoud les questions épineuses d'un pied de nez ; aussi la sentimentalité baroque, le sens d'une dramaturgie féerique, la minutieuse maladresse. Mais il est un enfant qui a vieilli dans l'homme, avec l'homme ; et sa tête est pleine de mémoire. Il a l'âge de l'humanité.

Il peint quand cela lui chante, et comme cela lui chante. C'est-à-dire sur tous les tons et sans trop s'inquiéter si l'air est juste, si les harmonies sont bien en place. C'est pourquoi il n'a jamais une fausse note. Il a l'air de poser ses couleurs comme ferait un gamin capricieux dont c'est toute la joie de barioler l'univers selon son humeur du jour. Et pourtant, devant ses toiles, on se dit aussitôt que c'est là du grand art. Il a la désinvolture écrasante des virtuoses.

L'univers de *Marc Chagall,* c'est une mémoire en liberté. Mais une mémoire qui s'est mise d'accord peu à peu avec son monde, qui n'a pas cherché à mettre de l'ordre ici, et là de la confusion. Ni musée, ni bazar. Une mémoire naturelle. Tout ce qui a été vu, senti, vécu, s'est lentement disposé comme un système planétaire autour d'une conscience centrale dont c'est toute l'ambition de n'être qu'un centre et qu'une conscience limpide. Voici les animaux de l'étable héréditaire, voici les isbas du village, et la neige, les pierres dressées du cimetière juif, la coupole en bois de l'église ; voici les paysans, les amoureux, les marchands, les inconnus ; voici les anges, les fées, les poissons, les oiseaux. Voici la lune et l'herbe des champs ; voici la mort, la nuit et la misère... Tout cela se dispose selon ses lois propres, dans un espace imaginaire où le haut et le bas, le proche et le lointain perdent leur signification pratique, tel le paysage rassemblé au sein rayonnant d'une boule de cristal.

Mais les souvenirs et les images appartiennent à l'homme ; ils ne sauraient cohabiter longtemps dans sa mémoire sans apprendre à se reconnaître et bientôt se ressembler. Alors commence la grande métamorphose. Comme

dans le rêve, comme dans le délire, êtres et objets vite se transforment, deviennent les signes expressifs d'une imagination en liberté. Echangeant sans fin leurs attributs et leurs pouvoirs, ils s'interpénètrent, se fécondent mutuellement, prolifèrent vigoureusement comme les images captivantes d'un kaleïdoscope doué d'instinct de conservation. Ainsi se constitue ce bestiaire fantastique qui nous déconcerte et nous ravit tout à la fois, véritable mythologie personnelle à l'usage d'un homme pour qui la vie est avant tout un pacte fraternel avec l'univers. Le poisson a des plumes, l'oiseau des écailles. Le tronc d'arbre devient le corps de quelque animal familier. Des mains poussent au cheval, des cheveux au coq du village. L'homme lui-même n'échappe pas à cette confusion des espèces. On ne sait quelle bonté, quelle innocence primitive lui donnent soudain cette mélancolique figure d'âne, ce profil rêveur de poisson ; et lorsqu'il serre contre lui la fiancée ou l'épouse, ce n'est plus avec ses bras, mais avec des nageoires ou des pattes, comme si sa tendresse avait besoin, pour s'accomplir, de tout ce que la vie a de plus délicat et de plus humble.

Images du fond du cœur, bonnes comme le pain, douces comme le lait pur et l'eau fraîche. Images pour rêveurs aux yeux fermés. Auprès de *Marc Chagall* l'Homme de 1947 oublie la ville, et ses misères, et ses combats, oublie sa condition précaire et redoutable, oublie tout ce qui *l'oblige*. En lui se réveille l'enfant jamais désabusé que berçaient autrefois les légendes et les fables. Il avance au milieu d'un décor plus mouvant que le palais de nuages des songes ; il redevient le frère émerveillé ou tremblant de tout ce qui vit sur cette terre incalculable, le frère du chevreau, de l'âne et du poisson, de l'aile et de la vague, de l'œuf et du soleil. La main de l'enchanteur s'est posée sur son front, et le voici qui part à la dérive, au sein d'une humanité puérile ayant, depuis longtemps, oublié ses limites et confondu son intime substance avec tout ce qu'elle voit et tout ce qu'elle désire...

Le monde de *Marc Chagall* est un monde sans souffrance réelle, sans désespoir. Et sans doute est-ce la grande merveille de Paris de pouvoir acclimater de ces œuvres féériques et légères au cœur même de sa grande nuit. Sans doute avons-nous besoin de haltes enchantées comme d'un verre d'eau quand on a soif. Mais nous ne saurions nous en contenter.

Je ne dis pas que *Chagall,* quand il est homme, ignore nos angoisses, nos drames, nos espoirs. Je suis même persuadé du contraire. Il ne s'est pas évadé du monde. Mais quand il peint, la terreur du monde s'efface ; *nous oublions*. Cette œuvre n'est ouverte ni sur le présent, ni sur l'avenir immédiat des hommes. Elle nous enchante, elle ne nous libè-

re pas. Inspirée de tous les charmes et de toutes les mélancolies de la vie, elle demeure, néanmoins, prisonnière de sa fantaisie intérieure. *Marc Chagall* est un mage tout puissant, un illusionniste de génie. Mais le spectacle reste un spectacle. En quittant la grande salle claire, nous retrouvons le froid, les arbres dépouillés, les feuilles pourrissant au défaut des chaussées. Nous retrouvons nos peines et nos ennemis ; nous ne sommes pas mieux armés qu'avant.

Dans ce grand Paris de la misère, qui exige de tous les hommes dignes de ce nom une lucidité précise, une volonté de résistance et de conquête sans faiblesse, le magicien *Chagall* a disposé les fleurs inouies d'un rêve qui n'est pas de ce temps. Ce rêve appartient à l'enfance, à l'innocent besoin de merveilles que cet âge a laissé en nous. Ce rêve est un rêve, et rien de plus. Un jour, sans doute, les hommes seront heureux. Ce jour-là le monde aérien de *Chagall* pourra reprendre tout son sens ; il sera à sa place. Mais ce soir, dans l'enceinte sombre et sanglante où se joue le destin de notre espèce, le miracle n'aura pas lieu.

C'est donc un adieu que j'adresse au vieil enchanteur, un adieu qui, je l'espère, est peut-être un au revoir.

LUC DECAUNES.

LE TEMOIN POETIQUE

FRANCIS PONGE
OU
LA RHÉTORIQUE HUMANISÉE [1]

« Ce n'est pas de la relation, du récit, de la description, mais de la *conquête* » note Ponge dans son appendice au *Carnet du bois de pins,* signifiant par là qu'il cherchait un sujet « qui l'intéresse entièrement, qui accapare sa personnalité, qui le fait jouir tout entier. Voilà un de ces seuls sujets où je me donne (ou perde) tout entier : un peu comme un savant à sa recherche particulière ».

On ne saurait plus exactement définir l'intensité de la passion personnelle (s'il s'agissait de toute autre démarche lyrique j'aurais recours au terme malheureusement trop romantique d'inquiétude) qui nourrit l'art de Ponge alors même qu'il se propose de « dépersonnaliser » sa propre vision des choses.

« Est-ce là poésie ? Je n'en sais rien, et peu importe. Pour moi c'est un besoin, un engagement, une colère, une affaire d'amour-propre et voilà tout. *Je ne me prétends pas poète. Je crois ma vision fort commune* ».

C'est précisément dans cet aveu que réside l'originalité de l'attitude de Ponge. Non seulement il rejette l'exaltation sentimentale mais encore et surtout le fameux « dérèglement de tous les sens ». Loin de rechercher l'insolite et le rare qui en fin de compte risquent de n'exister que dans l'esprit il se propose des fins autrement modestes et ambitieuses. Il ne les a jamais si bien révélées que dans les premières pages de *L'Œillet :*

« Etant donnée une chose — la plus ordinaire soit-elle — il me semble qu'elle présente toujours quelques qualités vraiment particulières sur lesquelles si elles étaient clairement et simplement exprimées, il y aurait opinion unanime et constante : ce sont celles que je cherche à dégager.

---

(1) *Le Carnet du Bois de Pins* (Mermod).
L'Œillet - La Guêpe - Le Mimosa (Mermod).

Quel intérêt à les dégager ? Faire gagner à l'esprit humains ces qualités, dont il est *capable* et que seule sa routine l'empêche de s'approprier.

Quelles disciplines sont nécessaires au succès de cette entreprise ? Celles de l'esprit scientifique sans doute, mais surtout beaucoup d'art. Et c'est pourquoi je pense qu'un jour une telle recherche pourra aussi légitimement être appelé *poésie* ».

Le texte est capital qui à la fois expose et justifie la méthode. Ponge quand il se propose de « relever le défi des choses au langage », quand il dresse l'inventaire de tous les procédés possibles (ils ne sont pas tous de rhétorique, encore que ceux-ci nous soient le plus complaisamment révélés, et si le dictionnaire et l'encyclopédie y ont la part belle, l'imagination, le rêve, la contemplation, le sommeil sont également désignés), quand il s'efforce de dépouiller de tout pathétique la notion d'*expression* comme il en a vidé celles d'état poétique ou d'inspiration, Ponge aboutit à cette définition : « *Je choisis comme sujets non des sentiments ou des aventures humaines mais des objets les plus indifférents possibles... il m'apparaît* (*instinctivement*) *que la garantie de la nécessité d'expression se trouve dans le mutisme habituel de l'objet... A la fois garantie de la nécessité d'expression et garantie d'opposition à la langue, aux expressions communes. Evidence muette opposable.* » Ainsi Ponge en est-il venu à constater que « pour nous satisfaire ce n'était pas tant notre idée de nous-mêmes ou de l'homme que nous devions tâcher d'exprimer, mais en venir au monde extérieur, au parti-pris des choses ».

On objectera peut-être que même dans *Le parti-pris des choses* tous les textes de Ponge ne répondent pas à cette conception, qu'ils lui échappent et la débordent, pour notre plaisir d'ailleurs. Que l'on se souvienne par exemple de « La fin de l'Automne », de « La terre dans les airs » qui exercent un authentique pouvoir de *ravissement;* que l'on songe à telle expression poétique en soi comme celle-ci qui me revient à l'esprit, « *l'odeur de la règle noire* ». Il n'en reste pas moins, malgré le facteur jamais négligeable de plaisir proprement littéraire dû tour à tour à l'érudition, à la préciosité, voire même à la cocasserie d'une tournure toujours adéquate, que Ponge a atteint en quelques textes du *Parti-Pris* à une objectivité presque parfaite. « La bougie », « L'Orange », « L'Eau » et surtout « Le Galet » constituent de parfaites réussites. On pourrait ainsi en se référant aux divers textes du *Parti-pris des choses* chercher querelle à Ponge et lui reprocher paradoxalement, (il chérit trop l'humour pour ne point le goûter ici) d'être beaucoup plus poète qu'il n'en convient et surtout ne le souhaite ! Mais il est à coup sûr un point sur quoi on ne saurait le

prendre en défaut, c'est dans sa volonté systématique d'user de procédés de rhétorique conformes à la nature de ses sujets. A ce propos on cite toujours *Le Galet,* mais *Le Cycle des Saisons* est tout aussi caractéristique de ce mimétisme verbal bien que Ponge ait fait du feuillage des arbres le symbole de la vanité de toute expression et affirmé que « l'on ne sort pas des arbres par des moyens d'arbres ». Il a pourtant réussi une gageure de cet ordre dans *L'Œillet* dont les divers paragraphes sont construits sur le rythme même de la naissance et de l'épanouissement de la fleur. La poésie de Ponge n'aurait-elle d'autre fin que de dégager la logique interne, la loi secrète des objets sur lesquels s'exerce son attention ? « *Le végétal est une analyse en acte, une dialectique originale dans l'espace* ». Au lieu de restituer des états de conscience de son auteur le devenir du poème se modèlerait sur l'objet qui le provoque.

Un critique anglais, Betty Miller, dans une étude récemment parue, « Francis Ponge et la méthode créatrice » (*Horizon,* septembre 47) s'est plu à opposer la conception que Ponge se fait de la Poésie et la conception traditionnelle en mettant en parallèle un passage de Ponge et l'un des poèmes de Rilke sur la rose.

L'intention de Rilke, fait remarquer Betty Miller, est manifeste. Il désire transformer la réalité à travers sa propre personnalité au point de « rendre le monde visible invisible... à saisir le monde... à le changer en notion subjective ». Rien ne saurait être plus étranger, voire plus déplaisant à Ponge qu'une intention ou plutôt une intervention de cet ordre. « Ponge, poursuit le critique, est fasciné par dessus tout par le fait que l'objet matériel se suffit à lui-même et son principal souci est de ne jamais faire passer les exigences de sa propre personnalité avant celles de son sujet », *c'est au mimosa lui-même — douce illusion ! — qu'il faut maintenant venir : si l'on veut, au mimosa sans moi* ». A la différence de Rilke (et nous ajouterons de tous les poètes) Ponge ne souhaite pas consumer l'objet de son désir mais bien mettre en valeur sous tous ses aspects le secret, la formule de son essence particulière. Pour y parvenir Ponge est placé, comme un psychanalyste, devant la nécessité de procéder à une désintégration préliminaire du sujet qu'il traite. Mais il y a une différence : dans le cas de Ponge c'est l'analyste et non le patient qui souffre d'un déséquilibre, c'est l'analyste qui développe le transfert et qui en fin de compte et au moyen de son art se trouve délivré d'une obsession déterminée ». Le commentateur de Ponge cite comme exemple d'obsession le fait que *La Guêpe* jusqu'au moment « *où l'indifférence est atteinte* » a hanté l'esprit de l'auteur pendant quatre ans. Il est à remarquer que Ponge évoque toujours à propos d'un poème achevé l'indifférence et non la satisfaction. Il

s'est attaqué au *Mimosa* parce qu'il savait que c'était un sujet difficile et qui ne l'inspirait « pas du tout ». « Seulement, j'ai une idée de lui au fond de moi qu'il faut que j'en sorte parce que je veux en tirer profit ». Que s'il arrive à Ponge, par exemple dans tel passage du *Carnet du bois de pins,* d'être littérairement satisfait, il réagit sur-le-champ:

« Voilà un tableau dont je ne suis pas mécontent, parce qu'il rend bien compte d'un plaisir que chaque homme éprouve lorsqu'il pénètre en août dans un bois de pins. Un poète mineur, voire un poète épique s'en contenterait peut-être. Mais nous sommes autre chose qu'un poète et nous avons autre chose à dire.

Si nous sommes entrés dans la familiarité de ces cabinets particuliers de la nature, *s'ils en ont acquis la chance de naître à la parole, ce n'est pas seulement pour que nous rendions anthropomophiquement compte de ce plaisir sensuel, c'est pour qu'il en résulte une co-naissance plus sérieuse. Allons donc plus au fond.* »

Une telle notation est significative des ambitions du poète. Elle exprime quelque chose de plus profond que le souci d'une absolue *convenance* du style au sujet traité car Ponge ne se propose point de traiter un sujet, encore moins de le commenter, il prétend littéralement l'épuiser: « Je suis partisan d'une technique par poète, et même, à la limite, d'une technique par poème que déterminerait son objet ». Il est évident, encore une fois, que Ponge ne réussit pas toujours mais même quand il y a échec il est « actif et pleinement conscient ». Un lecteur superficiel du *Parti-pris* peut d'ailleurs se tenir pour satisfait des textes qu'on lui propose. N'ont-ils pas toute la densité d'un objet verbal ? Ils répondent à l'exigence première de Ponge. » Le poème est un objet de jouissance proposé à l'homme, fait et posé spécialement pour lui » et pourtant le poète lui-même nous somme de ne point nous attacher à ces « buissons typographiques constitués par le poème sur une route qui ne mène hors des choses ni à l'esprit. »

Claude-Edmonde Magny, en parlant de « la transcendance involontaire » de Francis Ponge, a prétendu que l'effort de Ponge était somme toute dirigé contre la Poésie et qu'il y avait dans cette œuvre « tentative d'assassinat d'un poème par son objet ». Gaëtan Picon a souligné le caractère paradoxal de l'entreprise qui consiste à « mettre l'homme en face du tableau d'ensemble d'un monde *qui ne signifie pas*... d'où procédés de peintre car les procédés de la rhétorique traditionnelle impliquaient un monde *signifiant* ». Dans ces conditions et constatant le fait que Ponge parvient à nous *ravir,* alors qu'il ne saurait y avoir ravissement sans transcendance, la critique est bien obligé de convenir que le plus concerté, le plus anti-lyrique de nos contemporains est bel et bien poète malgré lui.

A priori il semble difficile de s'inscrire en faux contre cette assertion. On doit bien admettre en effet que le déploiement de tous les procédés de rhétorique, les « variantes » de textes si instructives et divertissantes soient-elles, les listes de mots avec définitions souvent d'ailleurs établies après coup, en somme toute cette parade d'auto-destruction qui nous introduit dans les coulisses du poème peut bien susciter l'intérêt mais n'emporte pas l'adhésion.

Toutefois, quand on y réfléchit de plus près, on se rend compte du frémissement qui sous-tend ces démarches en apparence étrangères à toute passion. « J'ai besoin du magma poétique *mais c'est pour m'en débarrasser* ». Les intentions de Ponge n'aboutissent pas, comme l'a cru Gaëtan Picon, à un « effort magique » par lequel il résoudrait le conflit du Surréaliste et du Matérialiste qui coexistent en lui, elles sont autrement claires. « La naissance au monde humain des choses les plus simples, leur prise de possession par l'esprit de l'homme, l'acquisition des qualités correspondantes — un monde nouveau où les hommes à la fois, et les choses connaîtront des rapports harmonieux : voilà mon but poétique et politique. » Comme il le dit expressément par ailleurs, « Il s'agit, une fois de plus, de cueillir le fruit défendu ».

Ainsi la tentative de Ponge se situe dans ses perspectives historiques. Un exercice de rhétorique comme *Le Carnet du bois de pins* est à tous égards un poème de résistance en ce sens qu'il ne fait aucune concession aux tendances mystiques et en prend le contre-pied. « Pour moi, je suis de plus en plus convaincu que mon affaire est plus scientifique que poétique. Il s'agit d'aboutir à des formules claires... »

Encore une fois, la rigueur des démarches de Ponge est largement atténuée, disons même humanisée, par le caractère de jeu qu'il excelle souvent à leur donner. Faisant allusion à sa préciosité, lui-même a convenu que c'était « très amusant » de se livrer à des exercices aussi subtils. Il est même évident que la plupart de ses lecteurs s'en tiendront à cette espèce de plaisir. Il n'en reste pas moins que Ponge va toujours plus loin et il est significatif qu'il soit le seul de tous nos poètes à trouver grâce devant Sartre. Je n'en ai pas moins l'impression que toute critique trahit Ponge en le réduisant à l'argumentation de son propre système. Elle ne rend pas compte du plaisir que l'on prend à le lire, plaisir qui n'est peut-être pas poétique au sens où le terme implique un certain abandon mais qui se réfère toujours à la nature et au destin de la Poésie.

LEON-GABRIEL GROS.

GLANES ET GLOSES

DÉFAITE ET VICTOIRE DE GUILLAUME APOLLINAIRE

O toi que je n'ai possédée que morte...[1] (G. A.)

S'il en est de plus grands, je ne veux pas le savoir, car Apollinaire *ce n'est pas la même chose* (comme on dit quand la froide objectivité s'exclut pour laisser parler le sentiment). Il y a les héros, les « horribles voyageurs » qu'il est inutile de nommer une fois de plus. Le poète du *Brasier*, de *Vendémiaire*, des *Collines*, figure évidemment parmi ceux dont la quête est l'intégralité de l'esprit. Il y a ceux qui, en même temps qu'ils imposent une nouvelle vision du monde, brisent les cadres du langage et détruisent la notion de poème organisé: « Lundi rue Christine » ou « Fenêtres », de *Calligrammes*, « L'Attente », dans *Ombre de mon Amour*, préludent aux tentatives de cet ordre. *Les Mamelles de Tirésias* ouvrent la voie à quiconque veut atteindre la poésie par l'inverse. Il y a aussi ceux qui sont des images de la perfection — et l'on ne voit pas comment on pourrait tirer de l'agencement verbal un chant plus pur que le poème des quatre bombardiers, celui de l'oiseau chante ou celui de Marie. Quelle que soit la figure qu'on réclame de la poésie inépuisable, Apollinaire-Protée apparaît dans le miroir. La romance et la plainte d'amour, la prophétie, la féerie, le délire, la raison. Il a tous les visages, ce Guillaume qui désirait savoir être partout. Cet enfant naïf est le plus lucide, cette espèce de satrape, qu'on s'imagine surgissant de quelque forêt, entouré de houris, de nains bossus et de barbiers pédérastes, passe sans effort du baroque le plus touffu à l'ascétisme de la lumière, quasi grec (en tout cas, méditerranéen). Ce révolutionnaire, ce casseur d'assiettes s'inscrit dans la plus pure tradition classique. Ce gros homme à face de garçon de café hilare

(1) *Ombre de Mon Amour*, Editons Cailler, Genève.

est le plus passionné des amants, le plus désespéré des mal-aimés. Le parolier mélancolique des lais d'amour pour les reines apprend aux mots à roter en liberté. Cet heimatlos, ce métèque qui mourra pour la France, résume à peu près toute la poésie française — y compris celle qui naîtra de lui et l'on pourrait sans trop de peine réunir une anthologie apollinarienne qu'on intitulerait : « De La Fontaine à Tristan Tzara », voire à Isidore Isou.

Il aimait à dire : il y a... Il y a toujours quelque chose de plus, on peut toujours s'avancer un peu plus loin. Apollinaire semble illimité (bien que nulle poésie n'ait de « forme » plus précisée que la sienne, immédiatement discernable entre toutes) car il est tout ce que je viens de dire et puis encore autre chose. Il est celui qu'on aime de tout son cœur. Comme ça. Comme on dit Guillaume, il ne viendrait à l'idée de personne de dire Maurice, Jean, Stéphane ou Arthur. Bien rares sont les poètes qu'on appelle par leur prénom comme des amis dont rien, et nul apparat ne vous sépare. Théophile, Tristan, Max. Deux qui le préfigurent, un qui fut l'ami de Guillaume.

On l'aime parce qu'il est désormais impossible de se représenter une image du bonheur qui ne soit pas par quelque côté apollinarienne, dans la sérénité ou le fou-rire. L'ivresse de la connaissance, qui le fait tituber jusqu'au hoquet, confère à Guilaume Apollinaire la gravité de ceux dont la certitude est *ordre et beauté*. Par son identification de la *beauté* et de la *bonté,* Apollinaire touche, en un geste unique, aux deux pôles de la sagesse. Il participe à la fois d'Apollon et de Dionysos. A son ombre, qui est la lumière de l'évidence, les catégories n'ont plus cours, les contradictions cessent d'être perçues et les « problèmes » deviennent de faux problèmes.

(Et puis, je l'aime beaucoup : parce qu'il était content d'avoir de bons amis, un beau képi, parce qu'il était content d'être canonnier et de savoir monter à cheval. Il en était aussi heureux que d'avoir rencontré le Juif Errant. Je l'aime pour toutes sortes de raisons, que je ne saurais très exactement éclaircir parce qu'elles sont peut-être stupides ou qu'elles ne regardent que moi — et aussi parce qu'il osait, quand il était malheureux qu'Annie, Marie ou Lou ne l'aiment plus, il osait le dire en sachant très bien que le poème de sa douleur n'était plus de la douleur, qu'il était exactement le contraire, un peu plus de joie, un peu plus d'amour ajoutés au monde.)

Il est de ceux avec lequel on ne finirait pas. Il est celui dont on se raconte la légende et les gestes, autour du feu; l'aîné, celui de la famille qui est parti connaître les choses et dont on a retrouvé le carnet de route éclaboussé du sang qui tombe d'une tête qui est une rose, éclatée. Je

ne veux rien citer, ni la « Belle Minerve », ni « l'adorable rousse », ni « l'ardeur adorable ». Il savait qu'il lui fallait aller très vite, qu'on n'a pas le temps, ni lui, ni nous, que la double ardeur de la raison et de la flamme souffle si fort sur un univers débarrassé, qu'on risque à chaque instant d'être emporté. Il savait qu'il mourrait de la guerre. Il n'a pas eu le temps de *tout* nous dire,

> (*Car il y a tant de choses que je n'ose vous dire*
> *Tant de choses que vous ne me laisseriez pas dire*...)

aussi jette-t-il aux vents ses poèmes, comme des pages de carnet gribouillées partout, au café, à cheval, dans le train, contre un gourbi, en éclatant de rire. Il écrit à Lou presque tous les jours et tous les jours c'est un poème nouveau qui jaillit, aussi plein, aussi riche et — risquons le mot — aussi parfait que pourrait l'être une œuvre longuement élaborée ou tout au moins intentionnelle. Une telle abondance, une spontanéïté verbale à ce point naturelle étonne en une époque où toute tentative d'expression est aussitôt qualifiée de recherche. Et l'on ne voit guère qu'Eluard qui puisse être rapproché d'Apollinaire, en ce que sa poésie a d'ininterrompu. *Ombre de mon Amour,* les poèmes à Lou qui viennent de paraître — c'est un grand événement poétique — égale en étendue et souvent en beauté, *Alcools* ou *Calligrammes*. Bien qu'on y retrouve tout entier, le poète mais tel, sans plus, que nous le connaissions déjà, ce chant de onze mois, à la fois triomphant et désespéré, cette longue modulation plaintive, en même temps hymne de conquête et tempête érotique, mais lucide et dominée par la conscience, recule encore les limites d'Apollinaire dont on ne s'imagine pas, trente ans après sa mort, que son œuvre puisse être jamais finie.

La trame est mince d'un amour qui ne fut en somme, de la part de l'aimée tout au moins, qu'une passade. Lou, dont Rouveyre trace un assez cruel portrait — il est vrai que Rouveyre est misogyne — fut vite lasse de la panique impétuosité de Guillaume, lequel rêvait déjà, quelques mois après la première rencontre, au visage de Madeleine. Scève, Dante ou Coventry Patmore furent autrement illuminés par la permanence d'un amour unique. C'est qu'il ne s'agit pas tellement d'un amour, chez Apollinaire, que de l'amour même. Car s'il s'agissait d'un amour, il serait assez pauvre : quelques pipes d'opium à Nice, une semaine faunesque à Nîmes et une nuit triste dans une chambre d'hôtel à Marseille. La guerre et l'oubli furent les seuls vainqueurs d'un duel un peu louche où le guerrier trop pressé et peut-être trop naïf (ou trop pur) laissa beaucoup de sa force. Lou n'est ni Béatrice, ni Délie. Du poème écrit pour elle, elle ne sort pas transfigurée et devenue, comme Délie, le poème

lui-même. Elle en reste l'anecdote et pour ainsi dire le prétexte. Présente au départ du langage, elle est absente à l'arrivée. Le dialectique intense qui fait du poème scévien le plus profond regard jamais posé sur l'objet aimé n'est pas même esquissée. Lou est une ombre et non une figure. On ne s'abolit pas dans une ombre. L'amour d'Apollinaire ne se résout pas dans l'objet, mais dans la totalité d'un univers dont l'objet aimé n'est pas le symbole, seulement le masque. Lou est celle qui fait obstacle. Comme Annie et Marie, elle empêche la vision totale. Elle est l'ennemie, aussi le manque, l'inconnu. Elle est le lieu où l'on ne peut pas être. Elle est la défaite de qui affirme trop tôt qu'*il sut être partout*. C'est pourquoi tous les poèmes d'amour d'Apollinaire ressemblent à une prière violente par laquelle il essaie de forcer l'objet à être ce qu'il n'est pas. C'est pourquoi aussi, ils ne sont pas des poèmes d'amour à proprement parler, et ceux à Lou comme les autres, mais bien les poèmes de l'Amour. Le seul mythe qu'ils ressuscitent est celui de Dalila et de Samson.

La limite d'Apollinaire n'est pas en lui. Elle est la femme qu'il aime. Ses amours tracent la ligne de son échec comme si chaque tentative de dépassement de la condition humaine — et la sienne est de cet ordre — devait nécessairement s'aligner devant l'obstacle choisi qui marque son arrêt et l'interrompt, nouée dans ses propres contradictions. C'est à ce moment cependant, quand il est prêt de succomber, qu'Apollinaire nie la défaite inévitable que sa lucidité l'a obligé à accepter : en éclatant de rire. Le rire d'Apollinaire survole son œuvre et probablement la poésie de notre temps. Certes, il fait beaucoup de bruit, on dirait qu'il gêne beaucoup de gens — tous ceux qui ne savent pas rire. Trop visible, il sert encore d'argument à tous ceux qui refusent d'accorder au poète de *Victoire* sa vraie place, au nom de quoi ? du bon goût ou de la conscience malheureuse ? Alors que le rire d'Apollinaire, la forme la plus haute de sa raison et dont l'avènement marque un pas en avant dans la connaissance de la vérité poétique, ce rire qui n'est ni un masque, ni une défense, mais une manifestation de confiance et quelque chose comme un socle en vue d'un bond futur, est l'expression de cette découverte essentielle : l'identification apollinarienne de la beauté et de la bonté. Qu'importe, alors, l'ombre d'un amour perdu...

Il est certain que les poètes sont condamnés à ne voir de la vérité que les signes qu'elle imprime sur le langage, comme le passage de l'électron est seul enrgistré dans l'appareil du savant. Un amour, qu'il soit sauvé ou perdu, laisse au poème le phosphore qui, dans la nuit, brille parmi les autres fusées de la guerre. Lou n'est plus une ombre, mais une belle lueur passagère au milieu des *Lueurs de Tir*.

Reste Apollinaire, présent parmi nous. Il appartient pour toujours à l'univers de chairs et d'étoiles qu'il embrassait de son grand rire. Il est le copain du monde. Non pas l'aventurier, le frère du feu. Celui qui change les obus en mimosas, la guerre en féerie, la pipe et l'œillet en fusées de mots, la fusée en sein rose de la bien-aimée. Le frère de la Douleur, de l'Amour et de la Joie. Il appartient à tout cela parce que tout lui a appartenu. Il disait vrai :

Me voici devant tous un homme plein de sens

Connaissant la vie et de la mort ce qu'un vivant peut connaître

Ayant éprouvé les douleurs et les joies de l'amour

Ayant su quelquefois imposer ses idées

Connaissant plusieurs langages...

JEAN TORTEL.

PROBLEMES DU CINEMA

II. - CINÉMA ET THÉATRE

Il est évident que le théâtre et le cinéma se ressemblent, au moins en ceci qu'ils ont tous deux pour objet un spectacle qui est offert en représentations à un public assemblé. Mais là se borne la ressemblance. Je dirai plus : elle n'est qu'apparente, et fallacieuse en outre. Donnant ma conclusion dès le principe je pose qu'il n'y a aucune commune mesure entre le théâtre et le cinéma. De même que j'avais conclu, dans ma première chronique, que roman et film sont parfaitement hétérogènes, je m'assure que théâtre et cinéma sont deux genres d'expression totalement étrangers l'un à l'autre. Ils n'ont pas la même nature, ils ne parlent pas la même langue.

Eliminons tout de suite l'apparence la plus trompeuse, celle du théâtre photographié. Rien ne s'oppose à ce qu'une pièce de théâtre soit purement et simplement photographiée, de même qu'une musique peut être enregistrée. Il ne s'agit là que d'un moyen de reproduction industriel, une mise en conserve. Nous savons que toutes les conserves ont leurs avantages et leurs inconvénients. L'avantage le plus clair est de mettre à la portée des consommateurs les plus éloignés de la production un produit qu'ils ne peuvent se procurer à l'état frais. Mais enfin chacun voit bien qu'une représentation filmée du *Cid* ne serait pas plus *Le Cid* qu'un homard en boîte n'est un crustacé vivant. Et de toute façon il s'agit de théâtre (reproduit) mais non pas de cinéma (produit).

Ce qui sépare le cinéma du théâtre, dans leur nature *physique*, est souvent fort visible, parfois moins. C'est d'abord que le théâtre est un spectacle vivant. Des acteurs « en chair et en os » jouent devant nous, et ils jouent à chaque re-présentation, qui est nécessairement une présentation nouvelle. L'œuvre théâtrale, durant qu'elle se joue, reçoit certaines inflexions des spectateurs. Il y a un rapport physique, et même mental, un « fluide » qui va de la salle à la scène comme de la scène à la salle. Le rapport est bilatéral.

Au cinéma au contraire, aucun fluide ne va du public à l'écran. Ou, s'il y va, il se heurte à une matière imper-

méable. L'apport est unilatéral. Admirons le vocabulaire: l'écran, en vérité, fait écran. C'est que les acteurs ne sont pas vivants: ils ont été *reproduits* une fois pour toutes. Positivement ils jouent devant une salle vide, ils n'ont jamais de public, et les spectateurs ne peuvent rien sur le film.

Bref, toute œuvre théâtrale crée sa propre existence physique chaque fois qu'elle est jouée, chaque fois réincarnée: elle est, et elle revit. Tout film, éternellement fixé dans l'image de son mouvement initial, la reproduit mécaniquement: il est, et il dure. Au lieu de revivre, il recommence.

Nous voyons bien déjà que la différence essentielle, physiquement, tient à la vie charnelle de l'un, à la vie mécanique de l'autre.

Mais nous n'avons touché là que la nature physique, c'est-à-dire le spectacle. Passons à la nature profonde des œuvres, c'est-à-dire à la création. Je mets en fait que les différences y sont également essentielles.

Le vocabulaire (ce calomnié) va nous servir. Il dit fort bien qu'une pièce *se joue* et qu'un film *se déroule,* où l'on retrouve la mécanique. Il dit qu'une œuvre de théâtre est une *pièce,* c'est-à-dire un objet à plusieurs dimensions, strictement délimité, tandis que *film* veut dire *ruban.* La pièce se *divise* en *actes* et en *scènes* ; le film est *tourné* en *séquences* qui forment des *continuités.* Le mot « acte » livre la clé du théâtre : il ne peut présenter que des conflits, et agis. Le théâtre ne peut pas raconter, il ne peut qu'agir en paroles. Bref, tout dans le théâtre repose sur l'idée de constructions « finies », de « discontinu » organisé; tout dans le cinéma est fonction du « déroulement », du « continu », du « non fini ». Et il n'est pas douteux, ici encore, que le langage du cinéma est tributaire de la mécanique d'où il tient son existence.

Quittons le vocabulaire et ses enseignements. Passons aux faits. Nous avons déjà vu, dans la précédente chronique, que le cinéma se présente comme un art de la réalité, d'abord. C'est-à-dire que sa propre force, et l'usage qu'on en fait si souvent, est de nous faire reconnaître pour vrai le fantastique lui-même. Etant fondé sur un procédé mécanique, scientifique et industriel de reproduction du réel (la photographie) il ne nous offre rien qui ne puisse aussitôt être tenu pour existant vraiment dans la nature, même si c'est grâce à des « truquages », des « effets spéciaux », ou des « cartoons ». Voyez les nains de Disney, et voyez les fantômes ! Les morts des *Jeux sont faits* de Sartre, après tant d'autres, sont aussi vrais, et parfois plus vrais que les vivants.

Au théâtre au contraire, nous savons toujours qu'il y a fiction et décor, création de l'esprit. D'où ce paradoxe : le spectacle qui vit, incarné sous nos yeux, le théâtre, n'est pas tenu pour la vérité, tandis que le cinéma, qui n'est que reproduction mécanique, apparaît comme la réalité. D'où encore la nécessité pour le théâtre de toujours *styliser,* et par exemple les batailles dans Shakespeare, tandis que le cinéma est toujours voué à *réaliser,* et précisément la bataille d'Azincourt dans l'*Henry V* filmé par Laurence Olivier.

C'est pourquoi le théâtre aurait bien tort d'imiter le cinéma, comme il s'y laisse aller trop souvent, et par exemple dans la mise en scène de Barrault pour *le Procès* de Kafka. Jamais les moyens matériels de la scène n'atteindront ceux du studio, et surtout jamais sa force de crédibilité. C'est pourquoi aussi le cinéma a bien tort d'imiter le théâtre : il ne peut qu'y perdre en force de vraisemblance, comme tant de films, qu'il n'est pas nécessaire de nommer, le montrent assez en entretenant le malentendu du « théâtre filmé », qui est un faux problème. Car, de tels films, on dit justement que « ce n'est pas du cinéma », et ce n'en est pas, en effet. Mais on dit à tort « que c'est du théâtre », car ce n'en est pas davantage.

Remarquons d'ailleurs que le théâtre peut connaître toutes les crises qu'on voudra de vérisme, de réalisme, de naturalisme, et qu'il peut aller aussi loin que possible dans la vérité profonde des caractères et des situations, comme *Hamlet,* cela ne change rien à sa nature d'ouvrage de l'esprit qui ne reproduit pas la réalité. De son côté, le cinéma peut aller aussi loin qu'on voudra dans le poétique, le fantastique, l'imaginaire, cela ne change rien à sa nature de langage imagé qui restitue le réel.

Et c'est pourquoi le théâtre excelle à mettre en actes des conflits d'ordre intellectuel, alors que le cinéma y échoue ; pourquoi Sartre, avec *Huis-Clos* au théâtre, compose la tragédie d'un au-delà irréel qui nous angoisse, tandis qu'avec le film *Les Jeux sont faits* son au-delà, photographié comme la réalité même, nous laisse de glace.

Il me semble en avoir assez dit pour justifier ma conclusion anticipée. Il est bien vrai que le cinéma *paraît* tenir du théâtre par la parole et du roman par le récit, mais il n'est ni l'un, ni l'autre. Film et roman, théâtre et cinéma, leurs langages sont irréductibles les uns aux autres, et le cinéma ne peut respecter son essence, atteindre *sa* vérité, qu'en fuyant également le roman et le théâtre.

GABRIEL AUDISIO.

LE POUVOIR DES IMAGES

QUELQUES RENCONTRES SIGNIFICATIVES DANS LES EXPOSITIONS ET LES LIVRES SUR L'ART

Vers la fin novembre ont exposé simultanément à Paris quelques peintres parmi les plus importants de la grande troupe montante des « abstraits » : un Italien, *Alberto Magnelli* (Galerie Drouin) ; un Américain, *L. K. Morris* (Galerie Colette Allendy) ; un Hollandais, *César Doméla* (Galerie Denise René), suivi d'un Français, *Jean Piaubert* (à la même Galerie). Toute la gamme, toutes les ressources, toutes les contradictions de la « formule » la plus actuelle et, en un sens, la plus efficace ; mais cette confrontation suffit à la faire éclater comme un bourgeon et à démontrer qu'elle n'est plus valable comme dénominateur commun de tout un art. Les premiers vident la forme au maximum et étalent des éléments nus dans leur emboîtement plat, comme Mallarmé plaçait une syllabe, une rime énigmatique sur la feuille blanche, Magnelli, du reste, avec une délicatesse supérieure. Ce prélude muet ne satisfait point Doméla qui recourt aux barres de cuivre, aux découpages de galuchat, aux plaques d'ébène et de mica, pour accroître l'excitation sensible, et retrouver à travers des matériaux distincts la variété d'aspect qui semble exclure l'art « abstrait » dans son inspiration première : variation artisanale qui crée le même ébranlement que si l'on substituait à notre appareil cérébral et sensible une machine à penser ou à percevoir. Mais alors, pourquoi ne pas renverser les termes ? et ne pas réintégrer dans la peinture la richesse de la matière, la qualité des tons, l'épaisseur, la subtilité, le poids qui multiplient les analogies concrètes et imposent cette danse d'images et de formes dont se nourrit la délectation plastique ? Ainsi fait Piaubert : ses tableaux sont des permissions imprévues, des pullulements de rapports, où s'engouffre l'univers sensible que l'orthodoxie « abstraite » voulait

tenir en suspension au-dessus du peintre terrorisé comme une épée de Damoclès. L'épée est tombée et l'art, une fois de plus, est en crise; mais on a eu le temps de discerner cette opposition du vide et du plein, de la sécheresse purifiante et de l'émotion retrouvée, dont l'alternance est au principe même de la vie des formes.

Au début de cette saison mémorable, *Jean Dubuffet* avait honoré ses contemporains ravis d'une exposition de portraits (Galerie Drouin): « ce qui m'intéresse à moi, çà n'est pas les gâteaux, c'est le pain », et toutes les recherches « honnêtes » sont sournoisement compromises par le plus « humaniste » de nos peintres: « Je ne vois pas en quoi le visage d'un monsieur serait un paysage moins intéressant que d'autres paysages... C'est un petit monde comme un autre, un pays avec ses bourgs et faubourgs, et ses foires, ses champs et ses bois sauvages, mares croupissantes et escarpements peu fréquentés... » Et ces graffitis intrépides avec des crins collés sur l'asphalte irisé, des yeux de verroterie et des lignes burlesques tracées au bout de bois, sont le résultat des « bonnes villégiatures » que l'on voit « dans la figure d'un monsieur ». Dubuffet, avec ses petites fantaisies savoureuses et vulgaires, est essentiel à notre édification: si l'on n'a pas la force de condenser les ambitions « traditionnelles » du portrait ou du paysage, dans une intensité plastique qui les dénude, elles relèvent de la facétie joviale ou peut-être diabolique du peintre des « figures confites ».

On peut lire la situation présente de l'art dans ces rencontres fortuites qui se relient finalement comme les points d'une constellation.

•

Bon gré mal gré, les livres révèlent de même les pistes inéluctables de la mémoire et de la curiosité. Les éditions G. Le Prat développent une collection sérieuse et animée « la nouvelle encyclopédie de l'art français », dont le volume de tête, qui vient de paraître, après quatre ou cinq autres, *Les origines, des temps préhistoriques à l'époque carolingienne,* par R. Lantier et J. Hubert, est sans conteste le plus neuf et l'un des plus réussis. Il a le calme et le poids des études savantes qui mettent en place dans les perspectives abstraites de l'histoire, une vaste matière généralement méconnue: parmi les nombreuses pièces celtiques et gallo-romaines reproduites, cinquante pourraient être célèbres, les statues du musée Borély de Marseille (ce héros assis comme un bouddha, avec sa cuirasse en damier), le dieu

porc d'Euffigneix, le sanglier du musée d'Orléans avec sa crête géante et ses veines saillantes dans le bronze, et tous ces mercures gaulois, emblèmes d'un peuple bavard, qui sont crispés comme des saints protecteurs, ou parfois souplement assis (on en voit d'étonnants au musée de l'Orangerie Le Peletier de Saint Fargreau, à Paris, dont les statuettes et les fibules remarquables provenant de Lutèce auraient pu être citées). M. Lantier a souligné fortement les points révélateurs de son enquête : « L'histoire de l'art industriel de la Gaule romaine tend à prouver clairement qu'il n'y eut pas de rupture brutale entre les temps celtiques et ceux qui suivirent la conquête. » Les potiers celtes transforment leurs modèles impériaux — l'art à la mode — en exagérant le caractère ornemental, en repliant l'animal selon des arabesques où survit l'art « géométrique » de La Tène, besoin si impérieux qu'on n'hésite pas à le prolonger en une perspective cavalière de l'histoire indigène, comme « la première phase du conflit entre classicisme et primitivisme qui se poursuit avec le style flamboyant à la fin du moyen âge, le baroque au XVIIe siècle, le rococo au XVIIIe, etc... »

Avec les royautés franques, l'activité artistique changea de sens, mais sans rompre sa double tradition : la rupture qu'on supposait dans l'art monumental n'a jamais existé : on construit moins mais on construit encore, et sur des types romains adaptés aux besoins d'une Gaule chrétienne depuis Clovis ; M. Jean Hubert est fondé à rappeler qu'« à s'en tenir aux apparences, les Barbares ne furent que les sages continuateurs de l'ancien empire romain » : c'est avec les débris des trésors princiers et les admirables miniatures carolingiennes qu'il s'emploie à restituer ce riche passé dominé par l'orfèvre et le décorateur, où l'art médiéval réside déjà avec force. Une notion nouvelle des développements esthétiques tend ainsi — en grande part, grâce à l'action bienfaisante d'Henri Focillon — à s'imposer aux historiens de l'art : en suspension dans le monde humain, sensibles à ses crises, à ses ruptures mais avec des rythmes de coagulation et d'expansion distincts, les formes ont une histoire pleine de « survivances » et de « réveils », plus dense et plus expressive pour cette époque mal connue, que des chroniques qui résument le cours de la puissance mérovingienne et célèbrent le renouveau carolingien. L'art est, en un sens, plus total que la vie même.

Rien de plus surprenant et même de plus comique, que de confronter cette évidence solennelle, avec l'inspiration de l'amusante collection « La petite histoire des grands artistes » (éd. Julliard), où Léo Larguier évoque *Cézanne* et André Warnod *ceux de la Butte*. C'est la même détente ironique qu'on éprouve à visiter Dubuffet après Piaubert. La chronique des comportements pittoresques ou burlesques, est la limite — divertissante comme une farandole

sans but — de toute histoire de l'art anecdotique et mollement affirmée en marge de l'histoire commune. Voici la silhouette de Modigliani et d'Utrillo en 1909, dans la galerie des portraits-souvenirs montmartrois d'A. Warnod : « Il était assez tragique de voir déambuler bras dessus bras dessous en équilibre instable, l'un trébuchant, l'autre paraissant chercher à s'envoler, l'amateur forcené d'aramon et le dégustateur de drogue orientale, l'un d'apparence franchement populaire, l'autre d'allure parfaitement aristocratique... » Et tout le livre rapporte, avec une cruauté aimable qui est peut-être une forme de complicité, les désordres et les singularités souvent insanes, des « grands artistes » qui se sont succédés au bateau-lavoir, et dans les hôtels de la rue Cortot ou de l'avenue Junot, Picasso et Max Jacob naturellement en bonne place ; mais A. Warnod a eu l'idée ingénieuse de remonter avant et de descendre après l'épopée désormais célèbre de la Butte en 1905, et l'on apprend beaucoup dans son recueil bourré de dessins révélateurs.

Construit comme un jeu de digressions emboîtées, l'ouvrage de Léo Larguier sur *Cézanne* va des refrains du Second Empire aux frénésies galantes de 1900, en associant les souvenirs d'un collectionneur infatigable à ceux du caporal d'infanterie qui à Aix, en 1901, fit saluer Cézanne par l'escouade et eut l'honneur de dîner plusieurs fois à la table du peintre. Tout y est, depuis l'évocation savoureuse de Meissonier, colonel de la garde nationale, qui charge Manet d'une mission dangereuse pendant la guerre de 1870, jusqu'à Cézanne tendant le poing et criant : « bougre de crétin, va ! » à propos d'Emile (c'est Zola) qui voulait « que je mette des femmes dans mes paysages, des nymphes, sans doute, comme le père Corot... » Quelques poèmes de l'auteur ajoutent çà et là une note plus sensible à la danse des souvenirs, des anecdotes et des bons mots ; comme cette « prière de Paul Cézanne » qui clôt le livre :

« La Provence, voilà mon secret et ma souche...
« Comme Honoré Daumier, je suis un Provençal. »

ANDRÉ CHASTEL.

COURRIER D'AILLEURS

ETATS-UNIS. — Les éditions *New Directions* viennent d'établir leur programme d'impression et de réimpression :

Remember to remember, par Henry Miller est une « découverte » des Etats-Unis par l'auteur des *Tropiques,* qui publie aussi *Pourquoi l'Abstrait,* conversation sur l'art moderne, avec William Saroyan et Hilaire Hiler.

Christopher Isherwood publie *Lions and shadows,* sorte d'autobiographie, et *Berlin stories.*

The stature of Thomas Mann, anthologie critique et biographique, est un hommage à Thomas Mann, par W.-H. Auden, Bruno Walter, André Gide, Gabriela Mistral, G.-A. Borgese, Dorothy Thomson, Erika et Klauss Mann, Stefan Zweig, etc.
News Directions publie aussi, outre une anthologie de *Soviet short stories,* des traductions de *La Nausée* (Sartre) et du *Château d'Argol* (Julien Gracq), des essais sur André Gide (par Van Meter Ames), Thomas Wolfe (H.-J. Muller), Oscar Wilde (Edouard Roditi), James Joyce (Harry Levin), Virginia Woolf (David Daiches) Garcia Lorca (Edmund Honig), etc., ainsi qu'une collection de morceaux choisis : Dylan Thomas, Paul Valéry, Jean Cocteau, Henry Michaux, Paul Eluard...

Tous ces livres sont distribués par *Gotham Book Mart* (41 West 47th Street, New-York, 19), qui annoncent également la sortie de différents ouvrages :

Paris était notre maîtresse, par Samuel Putnam, étude sur le Paris intellectuel de l'entre deux guerres.

James Joyce, le dernier voyage, par Léon Edel. Joyce mourut à Zurich en janvier 41. Il avait accompli auparavant un douloureux voyage à travers la France occupée, depuis Paris et Vichy, jusqu'à la frontière suisse. Immédiatement après la Libération, l'écrivain américain Léon Edel (alors mobilisé), visita tous ceux qui approchèrent Joyce dans ses derniers jours. C'est un ultime portrait biographique du grand écrivain irlandais qu'il nous donne.

G.B.M. vient également de publier *Quand les cathédrales étaient blanches,* de Le Corbusier, et va distribuer : *Portofolio,* revue « intercontinentale » de grand luxe que publie Caresse Crosby, *The Tiger's eye,* une nouvelle revue des Arts et des

Lettres, ainsi que les *Prospero Pamphlets,* dont la première série comprendra un essai sur Proust et Charlie Chaplin, par Parker Tyler. *The Value of cheating,* par Nicolas Calas, *The profanation of chess,* par André Breton et Nicolas Calas, etc...

Parmi les nouvelles revues, signalons *Commentary* (425 Fourth Avenue, New-York, 16), dont l'audience était primitivement israélite et qui accroît actuellement sa sphère d'influence.

Dans la catégorie des livres de grand luxe, un ouvrage d'Henry Miller est annoncé : *Into the Night Life,* avec des hors-textes de Bezalel Schatz (tirage, 800 exemplaires; prix, 100 dollars). Le communiqué publié à cette occasion précise : « le texte entier sera manuscrit par Miller, puis, reproduit photographiquement. La phrase de Freud — qui donne son titre au livre — ainsi que sa signature, seront également de la main de Miller, attendu qu'il était impossible de ressusciter Freud pour lui demander de le faire ».

●

TCHECOSLOVAQUIE. — Le rapide développement de l'art tchécoslovaque durant les quinze ou vingt dernières années — art parfaitement original, qui s'est vite libéré de la stricte imitation des artistes d'extrême-occident — ne peut s'expliquer que si l'on étudie la formation, puis l'évolution, des quelques pionniers de l'art d'avant-garde en Tchécoslovaquie. Ce n'est qu'en possession de ces quelques notes qu'il sera possible d'aborder la situation présente de l'art tchèque, ce que nous comptons faire prochainement. L'art tchèque, longtemps larvé, partagé entre une tendance nationale, paysanne, sans réelles attaches artistiques et une tendance impressionniste d'origine allemande ou française, n'a pu trouver sa voie que vers les années 1911-1913, sous les efforts conjugués de quelques peintres — Kupka, Spala, Kubista, Filla, Sima, Kubin, etc. — qui, tout d'abord, empruntèrent le cadre et la technique de leurs compositions aux peintres de l'Ecole de Paris.

Peu importe, en fait, que ce soit Kubista qui ait été l'introducteur en son pays de la « nouvelle esthétique » cubiste : un Spala ou un Kupka méritent tout autant la gloire douteuse de cet emprunt. L'effort essentiel et vraiment efficace, qui permit au Cubisme importé de prendre rapidement racine dans un terrain national, a autrement d'importance et, cette fois, chacun des peintres en question joua son rôle dans ce travail d'acclimatation, si souvent ingrat. Emil Filla (né en 1882), fut tout d'abord élève de l'Académie des Beaux-Arts de Prague (1903-06), et ses premières toiles, à caractère expressionniste accusé, parcourent la gamme limitée des « désenchantements-peints-à-la-main » (comme dirait Dali). Filla possède dès cette époque, un vif sens poétique, peut-être un peu trop porté à l'emphase, et c'est sans aucun doute ce ferment lyrique qui va le pousser (1911) à effectuer une représentation exaspérée de l'objet. Après un séjour à Paris, intervient un profond renouvellement de son art : ce qui n'était qu'en germe dans la *Salomé* éclate dans les *Natures mortes* de 1912-14. Filla se décide entièrement pour

la destruction (quelque peu systématique) des lois picturales issues d'une pseudo-Renaissance mal digérée; peu de choses séparent alors les toiles cubistes de Filla des compositions classiques de Picasso, Braque, etc. : il est d'ailleurs curieux de noter que le Tchèque s'identifie plus parfaitement avec l'âme de deux Latins qu'avec celle d'un autre Slave — Marcoussis — dont l'art, comme haché et parcouru de rides, de flammèches courtes et irrégulières, conserve une indépendance complète vis-à-vis des « lois » du Cubisme orthodoxe. Peut-être, les dernières œuvres de Filla marquent-elles un retour (bien vague) à ses premières toiles expressionnistes : techniquement, la pâte se fait plus riche, plus épaisse, la construction gagne en clarté, et l'ensemble en densité : c'est donc par une échappée sur la vie que cette œuvre semble se clore, après une longue période d'enlisement dans un art très attachant, mais au fond appauvri par l'abus d'effets techniques.

Bohumil Kubista (1884-1918), au nom prédestiné, n'a donné du Cubisme qu'une représentation très « humanisée », accusant de fortes attaches avec celui d'un La Fresnaye, ou (hélas), de Lhote. C'est ici que l'on peut le mieux saisir ce que le Cubisme devient, livré aux tenants d'un art purement figuratif, qui n'en retiennent que des recettes correctes pour faire jaillir une nature morte d'un fond estompé, accuser le relief d'un paysage montagneux — ou, ce qui est pire, qui ne voient dans le mouvement nouveau qu'une élégante façon de renouveller, par un jeu technique gratuit, des thèmes éculés.

A la décharge de Kubista, l'on doit citer de lui quelques œuvres d'une plus grande pureté, réalisées en une gamme claire, très fine et harmonieuse, ainsi que diverses « fantaisies » d'une technique vigoureuse et rapide, également en camaïeu.

Antonin Prochazka (1882), fut également élève de l'Ecole des Beaux-Arts de Prague (1904). A la suite de divers séjours en Belgique et à Paris, il traversa une large période cubiste (fortement discutable), puis trouva une manière personnelle dans une sorte d'imagerie paysanne et populaire, d'une technique souvent malhabile, quoique toujours poussée à l'extrême. Sur cette voie, le Douanier montrait le chemin : mais Prochazka, issu de la génération cubiste, ne pouvait tourner délibérément le dos aux recherches expérimentales de sa première période, et un vif souci du volume, du problème spatial, etc., se manifeste jusque dans les compositions les plus « naïvistes ». Ces toiles naïves sont exposées de deux façons différentes : tantôt en un dessin précis, mais avec un refus marqué de tenir pour valables les lois optiques classiques, tantôt en une représentation fouillée, où la netteté de tous les plans conduit à un effet d'affaissement, de « plat », bien connu des photographes. Les personnages de Prochazka entretiennent par ailleurs plus de rapport avec les robots de F. Léger, qu'avec les silhouettes de Rousseau.

Rudolf Kremlicka (1886-1932), étudia aux Beaux-Arts de Prague, en Hollande, en Italie, en Russie, en France. Cette formation complexe l'amena à traverser tous les groupes d'avant-garde sans jamais paraître se fixer. La large série de *Nus* (1918-25), marque ainsi très nettement le passage de la technique

académique à la technique expressionniste, puis l'apparition d'un état de sensibilité nouveau (sous l'emprise du Cubisme); sensibilité est beaucoup dire, car ces *nus* paraissent aussi pauvres et froids que certaines toiles des coloristes français (Fougeron, Gischia, etc...). Cette froideur, pour involontaire qu'elle soit, prête cependant aux toiles de ce style un caractère toujours tendu, du fait que Kremlicka a étudié la femme avec le même cynisme (ou, si l'on veut, la même ironie glaciale) que Degas. On peut pourtant préférer quelques solides paysages exécutés dans une gamme de gris ou de bruns aux profondes résonnances (cf. Derain) et surtout diverses grandes compositions (1925), comme *Femmes sur la berge*, où la pureté linéaire et l'impressionnant équilibre des zones lumineuses atteignent une puissance émotive assez surprenante de la part de Kremlicka. Une comparasion avec Matisse s'impose, quoique le Français ait pu dépasser le stade du plaisir, peut-être trop purement esthétique et terrestre — du moins une fois, dans *La joie de vivre*. Peu avant sa mort, Kremlicka découvrait un style plus incisif, moins embarrassé de contingences techniques, parfois, aussi dur que celui de Rouault.

Vàclav Spala (1885-1946) a étudié tout d'abord à l'Ecole des Arts Appliqués (1902), puis aux Beaux-Arts de Prague (1903-08). De très nombreux séjours à l'étranger, dans toute l'Europe, agirent fortement sur sa formation artistique. Cependant, à l'encontre de Kremlicka, il s'en est tenu au Cubisme — il est vrai, au sens le plus large du mot, évoluant sans cesse de l'aile gauche à l'aile droite du mouvement. Ses toutes premières toiles étaient brossées dans la technique « fauve », mais fortement assagie, sagement décantée. Les toiles qui succédèrent révélèrent de fort beaux paysages, doux et mystérieux en dépit d'une certaine dureté de ligne ; mais c'était là, pour Spala, un simple passage, et, dès le fameux *Salut à l'Adriatique*, de 1915, le peintre tchèque verse dans la tendance « aile gauche » du Cubisme : le paysage se résume à des lignes de force, accusant la dispersion de lignes secondaires et de masses colorées. Une forte illusion de mouvement sourd de ces toiles (parfois égayées par une présence humaine : *Baignade, Blanchisseuse*, etc.). Le principe de la synthèse additive de Spala, en fait très différent du synthétisme futuriste, rejoignait à beaucoup d'égards le rayonnisme russe : mais, soudainement, et tout à fait imprévisiblement, la balance penchait à nouveau pour la tendance « aile droite », et Spala en revenait à un art plus spontané, aisément lisible, situé aux plus lointains confins du Cubisme et du fauvisme (celui de Matisse, surtout). Vers 1928 (conséquence d'un long séjour en France ?), le peintre abandonne ce jeu d'équilibre et marque un net retour au figuratif par des fleurs, des paysages très solides, quelques portraits ou natures mortes. Ce retour au « visible » s'accompagna par ailleurs d'un élargissement de la palette, jusque là limitée à l'extrême. Son *auto-portrait* (1931) est une merveilleuse gamme de tons discrets, mais très variés.

Jan Zerzavy (1890). a partagé sa vie artistique entre Prague et Paris. Il demeure cependant peu connu en France, quoiqu'il soit l'un des peintres les plus doués de sa génération. Son œuvre est d'une technique fouillée, quoique enfantine. Mais Rousseau ne prête guère à Zerzavy qu'un moule, et, ce qui fait l'intérêt de son œuvre, c'est avant tout son climat, son ambiance

tendue et prenante, où se distingue une indéfinissable inquiétude. Même en ses œuvres « légères » (scènes de music-hall, de café, etc.), l'on discerne un halo, une lumière sourde qui prête un accent lancinant à l'ensemble. Depuis 1930, Zerzavy s'est orienté vers un art plus linéaire, renonçant au modelé et même à l'emploi de larges masses en à-plats. C'est maintenant un graphisme incisif et précis, où l'on peut reconnaître l'influence des Japonais. *Saint-Marc la Nuit* (1930), est une parfaite réussite dans cette technique, sobre, nette, comme une démonstration au tableau noir, très vivante cependant (souplesse des lignes, harmonie du trait blanc jaillissant du fond noir, etc.).

Josef Capek (1887-1945), s'est imposé par des réalisations cubo-abstraites dures et heurtées, toutes en oppositions. Presque aussitôt, le machinisme a envahi cette peinture un peu droite et sans gradation, et Capek a réalisé l'*Accordéoniste, la Toilette,* etc., œuvres très superficielles, d'une affligeante pauvreté technique autant qu'imaginative. Rien des mystérieux robots de Léger, qui créent leur propre espace, mais de pâles silhouettes vouées à l'effacement de leurs anguleuses personnes. Vers 1929, nouveau revirement : Capek brosse de vigoureuses toiles figuratives, technique enfantine, au demeurant assez lourde, sans l'envolée lyrique des Klee. ni l'immense mouvement des Miro. De délayage en délayage, Capek (dont l'influence fut grande, et même nécessaire), parvient, en 1936 environ, à un art totalement opposé à celui de sa période « mécanique » : art purement décoratif, mais souple et enveloppant.

Josef Sima (1891), est trop connu ici pour que nous tentions de présenter son œuvre. Il apparaîtra, avec le recul, comme l'un des peintres essentiels de notre époque, en quelque sorte comme son témoin poétique, témoin d'un certain symbolisme moderne (infiniment plus complexe et grave dans ses conséquences que le premier Symbolisme fin-de-siècle).

Ses dernières œuvres se dégagent du substratum abstrait : réalisées en une gamme réduite et comme voilée, elles marquent l'apparition d'une peinture dissonante, mais sans éclat ; pour mieux dire, d'une peinture atonale, schoenbergienne.

Enfin, outre ces peintres qui ont exercé une influence certaine sur la jeune peinture tchèque, il nous faut citer Kupka, Muzika et Kubin. Frantisek Kupka (1871), représente la tendance de l'abstraction pure. Il fut, en ce sens, l'un des précurseurs du non-figuratif (1911), en même temps que Picabia. L'abstraction de Kupka reste très liée à celle de Delaunay ou de Kandinshy (période « cubiste » de ce dernier) : ce ne sont que cercles, lignes diffuses ou nettes, agencements mécaniques fouillés, parfois assemblages linéaires rompus par des masses sombres qui produisent une véritable sensation tactile. Quelques parentés avec Leger apparaissent aussi de temps à autre. Kupka reste un peintre d'importance, mais dépourvu de qualités d'exception.

Muzika (1900) représente, au même titre d'ailleurs, que Tittelbach, la tendance irréaliste, que Styrsky et Toyen devaient développer dans le cadre orthodoxe du Surréalisme tchèque. Les associations d'images de Muzika frôlent souvent un symbolisme

de mauvais aloi : mais l'on ne peut qu'être conquis par l'aisance technique du peintre, par la diversité de son style. Possédant un sens aigu du mystérieux de chaque objet, même le plus usé, par l'accoutumance, il a exercé une très forte influence sur un grand nombre de jeunes peintres tchèques, influence parfois néfaste, comme on le verra, car, malgré certaines apparences, l'idée était pauvre chez Muzika.

Quant à Kubin, dont le nom fut francisé en Coubine, son œuvre, réalisée principalement en France, est ici largement connue. Avec lui, c'est la tendance figurative qui prévaut, tendance exprimée avec une technique teintée par les recherches de Kubista. Les paysages ou les fleurs de Coubine, noyés dans une brume ténue où le moindre rayon de soleil se déploie en éventail, révèlent une très grande sensibilité. Mais, c'est un art « fermé », de qui la jeune génération se détournera dans son ensemble, bien plus éprise par les expériences des cubistes, abstraits et surréalistes — même si celles-ci, parfois, ne font que renouveler en surface les thèmes généraux et essentiels de l'art.

Signalons que de nombreux ouvrages ont paru en France sur l'art tchécoslovaque. Le meilleur, le plus complet est sans doute celui de Nébelsky : *L'Art Moderne Tchécoslovaque,* paru chez Alcan, en 1937.

●

ITALIE. — Le sculpteur italien Arturo Martini est mort à Milan, en mars dernier. « La violence, la *fureur de vie* que décelait certaines de ses œuvres (*Centrométriste,* 1935, etc.), ainsi que ses premières céramiques pourraient — à tort — faire placer son art sous le signe d'une trépidante inquiétude », a écrit de lui l'architecte Agnoldomenico Pica. En vérité, les caractères spécifiques de l'œuvre de Martini doivent être recherchés à travers une expérience plastique singulièrement sensible aux jeux de la lumière et aux accidents de l'expression (*Il sogno,* 1931; *Uragano,* 1938), expérience qui devait l'acheminer vers une conception classique; de la forme. C'est cette conception, où la forme, très pure, atteint à la transfiguration, à la quintessence même, qui est l'essentiel de sculptures telles que l'*Annonciation* (1931), *Sforza* (Hôpital de Milan), etc. » Plusieurs livres ont été publiés sur l'œuvre de Martini, notamment par Lo Duca, Massimo Bontempelli, ainsi que par Riccardo Bacchelli (Ed. del Milione, Milan, 1937).

RENÉ RENNE et CLAUDE SERBANNE.

DOCUMENTS

ÉCONOMIE POLITIQUE D'UN ENFER

« Le Monde où nous vivions, m'a dit le Déporté 63.573 Mauthausen, aurait pu être défini comme un système capitaliste simplifié. Tous les motifs essentiels du système capitaliste y subsistaient, mais simplifiés : aussi visibles que les rouages d'une montre que l'on aurait mise dans une cage de verre.

« Ce qui frappait d'abord, c'était l'alternance des crises de chômage et des crises de manque de main-d'œuvre. Cette alternance existe aussi dans votre monde à vous, mais elle est camouflée sous toutes sortes d'explications comme les crises cycliques et autres formules des économistes distingués. Au camp, elle était très nette. On passait par les périodes de pléthore de main-d'œuvre où les chefs du camp s'arrachaient les cheveux pour trouver de la place, de la nourriture, des emplois ; où l'on ouvrait frénétiquement des usines nouvelles, où les détenus étaient tassés par centaines dans des chambres pour vingt et où la nourriture se faisait de plus en plus rare. Puis, au bout d'un certain temps, la crise de chômage faisait place à une crise de main-d'œuvre : les nouvelles usines exigeaient plus d'ouvriers qu'on ne l'aurait cru, le nombre des morts était plus grand qu'on ne l'avait prévu, les razzias d'esclaves dans les pays conquis ne rapportaient pas autant que les statistiques savantes de Berlin l'avaient laissé prévoir et la crise de main-d'œuvre commençait.

« On faisait alors travailler les malades pris dans l'hôpital du camp que l'on vidait au maximum, on encourageait les travailleurs en élevant les salaires (les salaires de notre monde consistaient en un supplément de nourriture, des cigarettes et même, quelquefois, de l'argent) et on essayait d'améliorer les conditions de vie d'un travailleur de façon qu'il dure plus longtemps. Après quoi, des arrivages massifs d'esclaves à nouveau, inondaient le camp. La nourriture et le travail de nouveau se faisaient rares et le cycle recommençait.

« Comme dans *votre monde à vous,* ces crises étaient totalement imprévues. Les experts de Berlin et leurs représentants au camp faisaient des graphiques savants, perçaient des trous dans des cartes perforées, déterminaient les heures de travail, le nombre de nouvelles baraques à construire pour loger des

travailleurs et les rations de nourriture, de façon à avoir un système établi pour un an au moins (ce qui équivalait à une dizaine ou une quinzaine d'années de votre temps). Puis, en une quinzaine, toutes les prévisions s'effondraient et ils se trouvaient complètement débordés par la crise.

« Contrairement au système officiel du travail, le système dans les secteurs privés, avait une très grande stabilité ».

— Il y avait donc des secteurs privés ?

« Certainement ; les riches de *notre monde,* chefs de blocs, kappos, scribes et autres, formaient un marché privé du travail pour un certain nombre d'activités : tailleurs, cordonniers, professeurs de langues vivantes, comme anglais, français, russe, etc.

« Les S. S. présentaient un marché privé dans un autre domaine : méaniciens, réparateurs de postes de T. S. F., etc... D'autre part, il y avait une grosse demande sur le marché privé pour les activités artistiques, telles que musiciens, dessinateurs, peintres en particulier, et, pour les activités musculaires : boxeurs ou joueurs de foot-ball. Les boxeurs intéressaient beaucoup les S. S. qui les employaient comme partenaires à l'entraînement et un bon boxeur était sûr de se placer.

« Le secteur privé débordait, par ailleurs, par des activités de commerce et de marché noir ».

— Du marché noir au camp de concentration ?

« Mais oui ! Le marché noir était le clé de voûte même des camps de concentration. Tout le monde en faisait, en commençant par les S. S., qui vendaient notre nourriture au marché noir aux habitants des villages voisins et en continuant par les kappos, chefs de bloc et autres grands personnages qui trafiquaient d'or et de devises saisis sur des détenus ou confiés par des détenus. Enfin, les détenus eux-mêmes trafiquaient de n'importe quoi.

« Comme dans *votre monde,* ceci produisait des différences de conditions sociales entre *les riches* et *les pauvres.* Mais ces différences y étaient beaucoup plus marquées. Alors que les détenus ordinaires devaient se priver d'une journée de nourriture pour acheter un mégot de cigarette, les gros caïds du marché noir avaient fréquemment des stocks de cigarettes atteignant 10.000 — ou même 50.000 — J'ai vu l'un d'eux acheter à un détenu qui avait pu la camoufler, une montre en or, sertie de diamants, pour 60.000 cigarettes ».

— Il y avait donc des cours de marchés chez vous ?

« En temps normal, il y avait des cours assez stables reliant les principales denrées vitales : pain, saucisson, cigarettes. Il y avait aussi un cours assez défini reliant les cigarettes à l'or. Comme dans *votre monde,* il y avait un trafic d'or, officiellement interdit, mais en réalité toujours présent et gouvernant les valeurs

des marchandises. En temps de crise, bien entendu, les valeurs variaient énormément et j'ai connu à Sarrebruck (au camp de Neue-Bremme) un moment où un gramme d'or équivalait à peu près à un gramme de pain.

« Naturellement, les autorités faisaient tout leur possible pour drainer cet or et pour le mettre dans une réserve privée. A un certain moment, à Mauthausen, une circulaire officielle, signée du chef de camp, a interdit à des personnalités privées (S. S. ou détenus) le meurtre des détenus ayant des dents en or. Ces Ces détenus devaient être signalés pour être envoyés immédiatement à la chambre à gaz et leur or récupéré par les autorités.

« La police faisait un effort constant pour récupérer l'or et j'ai connu un cas où, en plein hiver, tout un bloc de détenus fut passé à la douche pour leur faire avouer où était caché l'or ».

— Il y avait donc une police dans les camps de concentration ?

« Très organisée même : Une section spéciale de la Gestapo surveillant S. S. et détenus et s'occupant aussi bien du marché noir que des tentatives d'évasion ou d'organisations de résistance; la lutte constante entre les organisations de résistance et cette police ne paraît pas avoir été décrite dans les récits de camp, à l'exception d'un seul : « Souvenirs de Voyage », de André Ulmann.

« Le marché noir dans les camps tels que Mauthausen, Auschwitz, avait pris une extension extraordinaire. Il s'étendait quelquefois jusqu'à des produits fabriqués dans le camp lui-même. A Mauthausen, en particulier, il existait une distillerie clandestine qui fabriquait du schnapps, sorte de tord-boyaux extrêmement violent que les détenus « riches » et les S. S. buvaient, soit pur, soit mélangé à de l'éther. Le marché noir était alimenté par des arrivages constants de nouveaux détenus. La plupart des objets de valeur trouvés lors de la fouille des nouveaux n'arrivait jamais jusqu'aux S. S. et alimentait directement le marché noir du camp. Le stock de nourriture que certains trafiquants du marché noir au camp pouvaient accumuler était pleinement comparable à ce que peut accumuler un trafiquant du marché noir de *votre monde*. Lors de l'exécution par les S. S. du chef du camp des malades de Mauthausen, à la mi-44, une perquisition chez lui révéla des dizaines de kilos de beurre, des dizaines de kilos de sucre, des centaines d'œufs. C'est dans ce camp que la ration hebdomadaire de margarine pour un détenu normal ne dépassait pas 40 grammes.

« L'inégalité sociale qui existe par exemple, entre un maharadja et un paria aux Indes, ou aux Etats-Unis entre le multimillionnaire et le chômeur noir ne donne qu'une faible idée de la disproportion des conditions sociales qui régnaient au camp de concentration. Quant aux rapports entre les conditions des S. S. et les conditions des détenus, il n'est même pas possible de parler d'une disproportion tant les deux mondes étaient différents. La « S. S. Kost », ou nourriture de S. S. était un produit fabuleux qui alimentait constamment les conversations entre

détenus. Il en est de même pour les cités fabuleuses des S. S., ces espèces de petites cités-jardins, avec des cottages charmants placés au milieu des fleurs. Le luxe de ces petites villes et surtout les maisons-closes clandestines où les filles du voisinage du camp venaient se livrer aux S. S. contre de la nourriture qui aurait dû être donnée aux détenus, étaient un des principaux sujets au répertoire du folklore des camps de concentration.

« J'ai visité moi-même un de ces cottages des S.S. et je me suis particulièrement intéressé à la bibliothèque d'un officier S. S. connu pour sa cruauté. Cette bibliothèque contenait un important choix d'ouvrages de philosophie en allemand, en italien, coupés et soigneusement annotés. Cet homme était certainement, suivant les notions communément admises, « un civilisé extrêmement cultivé »...

« L'élimination de l'excès de population était un problème qui se posait assez fréquemment dans *notre monde*. Dans *le vôtre,* cette contradiction du capitalisme est résolue par des guerres fréquentes. Dans *le nôtre,* les guerres civiles entre détenus n'étaient généralement pas admises (sauf quelques camps très rares où elles étaient tolérées et où certaines nationalités dominaient le camp et massacraient les autres). Habituellement, le moyen d'élimination des faibles était ce qu'on appelait communément une « sélection », c'est-à-dire, la désignation des faibles par un médecin S. S., ces faibles étant ensuite acheminés, soit vers les chambres à gaz, soit vers les laboratoires expérimentaux de recherches des savants allemands.

« Il ne semble pas que ces recherches aient correspondu à de véritables résultats scientifiques. Il s'agissait plutôt de projets plus ou moins fantastiques qui permettaient à des médecins militaires de ne pas partir au front.

« Les détenus expédiés vers les chambres à gaz ou vers ces laboratoires de recherches ne savaient généralement pas où ils allaient et ce n'était pas une des moindres tortures pour ceux qui savaient, que d'écouter les conversations entre ces gens que l'on groupait à part et qui croyaient partir vers des camps spéciaux pour les inaptes au travail (qui auraient été, s'ils avaient existé, l'analogue des usines de vieillards de *votre monde à vous*) et où ils seraient mieux traités.

D'autres détenus soupçonnaient le but du voyage et se faisaient sur la destination, des conjectures un peu analogues à l'idée que l'on se fait sur la vie après la mort dans *votre monde à vous* ».

— Est-ce qu'il existait, aux camps de concentration, une forme de mysticisme ?

« Il existait surtout une masse de superstitions extrêmement florissantes. Des charlatans encore plus nombreux que dans *votre monde* gagnaient convenablement leur vie en faisant, contre de la nourriture, des prévisions d'avenir, basées sur des cartes, sur le pendule et sur les rêves. Chose curieuse, c'est surtout

chez les Occidentaux : Français, Belges, Italiens, que ces superstitions prenaient ; les Russes, même les plus frustes, manifestaient à ce sujet un vaste scepticisme et je me souviens d'un paysan russe observant avec ironie des Français groupés autour d'un radiesthésiste qui demandait à un pendule quelle serait la date du départ des S. S. du camp (en effet, l'illusion favorite des détenus était qu'un jour, les S. S. s'en iraient pour être remplacés par une police ordinaire) et ce paysan remarquant : « Voyons, si on pouvait prédire l'avenir, on ne serait pas là ».

« En général, si l'on excepte les Russes, le rationalisme qui est à la base de la plupart des cultures occidentales s'effondrait complètement au camp de concentration et les superstitions les plus fantastiques et les légendes les plus invraisemblables y avaient cours.

« Les quelques rares membres de l'organisation de résistance du camp qui avaient des nouvelles, n'osaient les propager et le reste des détenus était prêt à croire n'importe quoi ».

— *Et que pensez-vous de* notre monde à nous, *où vous êtes maintenant revenu ? Que pensez-vous de toutes ses contradictions depuis que vous avez pu en voir le schéma simplifié ?*

« Je crois que, dans *votre monde à vous,* comme dans le nôtre, la délivrance finira par venir, mais, je crois que chez vous non plus, elle ne viendra pas toute seule ».

JACQUES BERGIER.

L'HOMME MÉDITERRANÉEN A PARIS

Depuis l'automne 1945, le monde méditerranéen possède une succursale au cœur même de Paris. A deux pas des Champs-Elysées (deux pas de Parisien font bien un kilomètre), entre Saint-Augustin et le Parc Monceau des amoureux et des bonnes d'enfants, à l'angle très exactement de la rue de Téhéran et de cette avenue de Messine que Picasso a rendue célèbre depuis qu'il expose chez Albert Carré.

Méditerranéenne du fait de son fondateur, Aymé Maeght, et de son jeune animateur, le poète Jacques Kober, *la Galerie Maeght* l'est surtout par l'esprit qui préside aux manifestations dont elle est le théâtre. Rompant avec une tradition de routine expérimentale et de confusionnisme, ces deux transfuges du ciel provençal ont prétendu, en effet, imposer à la Capitale un ensemble d'activités nettement revendicatives dans le sens d'une conception méridionale de l'univers.

Les noms de Matisse, Bonnard, Picasso, Braque, Marchand. Van Velde ou Chastel suffisent à situer le climat esthétique et moral de cette jeune maison. Si je dis qu'on y fait une place exceptionnelle aux nouveaux venus de tous les horizons on pourra juger par là que son ambition essentielle n'est pas de s'endormir à l'ombre des musées. Optimisme et virilité sont ici non pas de faciles prétextes, mais les objectifs déclarés d'une conquête de tous les instants.

Au lendemain de sa fondation, la Galerie Maeght s'est doublée d'une entreprise d'éditions de luxe dont Jacques Kober est le directeur littéraire. Plus encore, peut-être, que le cycle des expositions plastiques, l'activité des Editions *Pierre à Feu* affirme des volontés et des desseins précis.

Pourquoi « *Pierre à Feu* » ?

« Ce nom retrouve peut-être, dans son absence de tendresse, quelque chose qui vaut toute la tendresse, une terre où la mélopée humaine touche les cassures des Alpilles. La Méditerranée non plus n'est pas facile.

Les éléments râclent de toutes parts celui qui ne veut pas vivre au soleil, mais brûler, faire soleil. *La liberté de cette lumière est celle de se construire, d'être, homme à homme, comme ces murettes sèches qui retiennent le flanc des collines.*

... *Parce que l'homme a besoin d'une maison, et qu'un poème, un champ de vignes, une machine-outil sont des pierres ; parce que là où vit le feu, vit l'homme.* »

Je ne peux, quant à moi, m'empêcher de trouver là comme un écho de cette conception de l'homme et du monde qui surgit à chaque page de *l'Homme Méditerranéen* (1), et, particulièrement, de cette constatation de Joe Bousquet :

« *Dans le monde où nous sommes, l'homme se définit moins par ce qu'il est que par ce qu'il souhaite devenir et par les moyens qu'il envisage dans ce but.* »

Le premier volume sorti des presses de *Pierre à Feu* peut-être considéré comme un manifeste agressif. Sous le titre de *Provence Noire*, c'est une œuvre collective signée d'écrivains les plus différents (2), mais tous sollicités par des problèmes semblables et tous animés de cette volonté de « faire soleil » qui caractérise magnifiquement l'humanisme méditerranéen lancé à la conquête d'un univers *habitable*.

L'hégémonie du recueil est assurée par la présence continue de l'illustrateur, André Marchand, dont les lithographies, au nombre de cinquante, sont de toute beauté. Marchand a su saisir la flamme noire qui sort de ces terres calcinées par un climat combatif, de ces rochers tumultueux, de ces visages osseux et sévères comme la végétation qui les entoure. Il a compris que la beauté solaire est avant tout une beauté nocturne et que l'éblouissante lumière du ciel ne fait qu'épaissir les ténèbres intérieures où s'ensevelit pour mûrir le songe immortel des hommes. Dans l'espace ouvert que le désir dénude, dans le désert de la page blanche le noir irradiant promulgue une leçon de force et de fécondité.

La présentation de *Provence Noire* (papier, typographie, mise en page) est, par ailleurs, une étonnante réussite. Le même souci de perfection a présidé à la réalisation des ouvrages qui ont suivi : « *Description d'un Combat* », de Kafka, illustré par Atlan ; « *Où finit le désert* », de René Lacôte, illustré par Gilbert Rigaud ; un beau recueil de poèmes de Jacques Kober, « *Le Vent des Epines* », illustré par Bonnard, Braque et Matisse ; le luxueux manifeste « *Surréalisme* 1947 » publié à l'occasion de l'Exposition Internationale du Surréalisme qui « fonctionna » cet été à la Galerie Maeght et surtout les « *Miroirs Profonds* », qui reprend le principe de « *Provence Noire* » et rassemble un certain nombre de poètes et d'essayistes (3) autour de l'œuvre admirable inspirée à Henri-Matisse, par les poèmes des *Fleurs du Mal*.

---

(1) *Le Génie d'Oc* et *l'Homme Méditerranéen*. Numéro spécial des *Cahiers du Sud* (1943).

(2) Audisio, Bachelard, Eluard, Grenier, Hugnet, Lawrence, Machado, Nelli, Queneau, Spyridaki, etc... et de nombreux jeunes poètes.

(3) Aragon, Th. Aubray, R. Caillois, R. Char, E. Dermenghem, J. Desrives, P. Eluard, J. Lescure, R. Lacôte, A. Marchand, Tibor Tardos, etc, etc...

«... *Un peintre dont Baudelaire, le plus grand, peut-être le seul critique d'art du XIXe siècle, aurait passionnément aimé l'irrationnel échiquier de couleurs et la bouleversante simplicité des lignes.* »

Voilà ce qu'écrivait Paul Eluard, en 1938, dans « *Donner à voir* », à propos d'Henri-Matisse. Il est donc émouvant de voir l'artiste illustrer aujourd'hui l'œuvre de celui qui eût tant aimé son travail de peintre.

Il y a une histoire de cette illustration de Baudelaire par Matisse. Aragon la raconte tout du long dans le bel article qu'il consacre, toujours séduisant, toujours insolent, irritant et enthousiasmant à la fois, à Henri-Matisse, et qui ouvre « *Les Miroirs Profonds* ». Cette histoire tient en quelques mots. Un accident technique détériora en une nuit les lithographies composées sur les poèmes de Baudelaire, fruit de huit mois de travail acharné. Par chance, Matisse avait eu la précaution d'en faire prendre des photographies. D'après ces photos, l'artiste tenta de recomposer son œuvre originale. Or, écrit Aragon, Matisse est demeuré, mais Baudelaire s'est évanoui ! La merveilleuse complicité qui avait uni le peintre vivant au poète mort avait été une grâce unique : le miracle ne se renouvela pas.

C'est donc d'après les photographies des originaux qu'ont été composées les quatorze litho-gravures qui illustrent les « *Miroirs Profonds* ». Je ne doute pas que beaucoup ne soient déconcertés par ces images assez différentes de ce que nous sommes habitués à voir du grand artiste. Au cours de cette expérience extraordinaire, entre le clair univers de Matisse et l'œil qui le conçoit, une ombre s'est glissée, celle-là même qui prolonge ineffablement toute l'œuvre Baudelairienne. Une certaine épaisseur vivante, je ne sais quoi de viscéral, de tristement charnel alourdit les visages, les paupières, ronge la netteté des contours. J'ai cru découvrir là les traces d'un conflit entre le tourment du poète et la calme vision de bonheur qu'affirment les toiles et les dessins du maître. Preuve flagrante que Matisse a su s'introduire au cœur de cette poésie douloureuse et s'imposer de la subir presque *malgré soi*.

L'opposition éclate plus encore quand on considère les autres illustrations du livre : un dessin à l'encre de stylo bleue, une lithographie originale, un bois gravé à la gouge, et la ravissante couverture en couleurs (aquarelle), dans lesquelles Henri-Matisse apparaît avec son visage familier, et comme, pourrait-on dire, ayant reconquis sa liberté.

Non moins attachant, mais pour des raisons toutes différentes, se révèle l'ensemble de textes rassemblés par André Breton sous le titre non équivoque de : « *Le Surréalisme en* 1947 ». Ici encore *Pierre à Feu* a bien fait les choses, tirant d'une part une édition de grand luxe ornée de vingt-quatre hors-textes originaux, en noir et en couleurs, signés Max Ernst, Brauner, Tanguy, Bellmer, Miro, etc... ; et d'autre part, une édition ordinaire, abondamment illustrée, qui permettra aux moins fortunés de prendre contact avec la nouvelle mouture du surréalisme éternel. Je dis celà sans guère d'ironie, car, quel que soit le jugement que l'on porte sur la position actuelle de ce

mouvement, on ne peut mésestimer l'intérêt virulent de certains témoignages et des problèmes qu'ils soulèvent.

Il ne m'est pas possible, malheureusement, d'engager ici de tels débats. Leur complexité dépasse singulièrement le cadre de cet article. Tout au plus oserai-je me demander si, quand il affirme :

« *Contre lui le surréalisme* nécessite *autant cet assaut dégradant* (4) *que l'homme ne peut se passer du vautour de son ombre dans la pleine lumière prométhéenne.* »

André Breton ne se fait pas quelque peu illusion sur la valeur explosive réelle du surréalisme en 1947. Le centre d'intérêt de l'univers moderne s'est quelque peu déplacé depuis les années 1924-1930. L'assaut dont parle Breton est en préparation, en effet ; il s'est même déjà manifesté. Je doute, toutefois, que ces forces haineuses qui n'abhorrent rien tant que la lumière, la conscience, la liberté, s'en prennent cette fois au surréalisme quand tout pourrait les porter à croire que celui-ci, consciemment ou non, entre politiquement dans leur jeu.

Je ne dis pas qu'on lise sans plaisir ni même sans profit quelques-uns des textes et poèmes de cette nouvelle anthologie (5). Mais la jubilation et l'effervescence qu'ils suscitent en nous, un peu de réflexion suffit pour se rendre compte qu'elles se manifestent surtout *comme des souvenirs*. Quant aux questions cruciales posées par les surréalistes, et que les surréalistes n'ont pas su (ou pas pu) résoudre, il serait peut-être temps de les attaquer avec des moyens plus directement efficaces.

Cette petite digression n'était pas, je pense, inutile. Elle se rattache aux ambitions majeures de l'Homme méditerranéen. L'Homme de cette mer féconde, de ce sol qu'on dit riant quand il est si sévère, s'acharne à garder les yeux toujours ouverts. Il n'aime pas les marécages, ni les sables mouvants. Il ne croit aux somnambules que dans la mesure où ceux-ci déchiffrent ses rêves. Il se garderait bien de les prendre pour conducteurs sur les chemins difficiles d'une réalité à surmonter.

« *Il fait jour,* écrit Joe Bousquet ; *et l'homme d'oc se souvient qu'il est le fils aîné de la lumière, ce qui est vrai au moins dans sa langue où la parole est la reine de l'action et s'envole tandis que celle-ci s'accomplit.*

... A l'idée de l'obligation morale qui connaît son objet, l'Homme d'oc substitue la notion de responsabilité qui ne mesure pas le sien, car elle grandit avec la vie, la dépasse dans l'espoir, ce qui donne à l'individu une conscience illimitée comme le rêve... »

Si nous voulions de tout celà déduire quelque principe de conduite, ce sont peut-être les animateurs de la Galerie Maeght

---

(4) Il s'agit des attaques venimeuses que n'allait pas manquer de déchaîner, une fois de plus, selon lui, l'installation de l'Exposition Surréaliste, à Paris.

(5) Signés : Breton, Miller, Gracq, Bataille, Césaire, Bousquet, et de très nombreux jeunes surréalistes.

qui nous le fourniraient. En accueillant la manifestation surréaliste aux côtés d'autres témoignages qui lui sont profondément opposés (6), elle fait preuve de cette tolérance, de cette « gentillesse » chaleureuse et compréhensive qui caractérise l'Homme de Méditerranée. Je suis heureux d'exprimer ma sympathie pour une telle attitude, dans ces « *Cahiers du Sud* », précisément, qui depuis bientôt trente ans mènent un combat passionné, souvent difficile, pour la défense de l'Humanisme méditerranéen. *Méditerranéen,* c'est-à-dire *universel,* puisque cet humanisme ne cesse pas d'être un foyer actif de lumière et qu'il est susceptible d'apporter aux hommes de bonne volonté l'exemple d'une conception de la vie, fondée sur la plus vaste conscience et sur la plus haute volonté de bonheur.

LUC DECAUNES.

---

(6) *Memento :* Rappelons pour mémoire les principales expositions réalisées par la Galerie Maeght :

Expositions individuelles : H. Matisse, André Marchand, G. Braque, R. Chastel, Dany, Van Velde et tout récemment Baya, la surprenante petite berbère de quatorze ans.

Expositions collectives : « Sur quatre murs », « La jeune peinture américaine », « Le noir aussi est une couleur », « Internationale du Surréalisme », « Les mains éblouies ».

Pour chaque exposition, édition de luxueux catalogues qui constituent de véritables pièces pour bibliophiles.

POESIE

LE POEME PULVERISE, par RENÉ CHAR (*Fontaine*).

La vie de l'homme d'aujourd'hui, dit Char, est « faite de si peu d'égards, de si peu d'espace et brûlée d'intolérance », que les hommes perdent jusqu'à la poussière de leur nom.

Ils veulent, dit Char, que le poème soit à leur image : mais celui-ci « témoignera qu'il n'était rien en lui qui n'existât vraiment ailleurs ». Affirmation solennelle — et les affirmations de Char retrouvent la solennité de celles de Mallarmé — par laquelle l'univers est à la fois nié et reconstruit : nié dans sa poussière la poudre des routes mortes, des murs pourris, et reconstruit, à partir de la poussière des mots devenus terreau et ciment dans la double vie du passé et de l'avenir qui se donnent la main. Le poème présent, c'est le sommet de la journée. A la parole de Char, il est midi.

Parole verticale et sans ombre. Elle n'est ni prolongement, ni attente, ni désir de quoi que ce soit, mais affirmation. Quand Char énonce :

Poésie, la vie future à l'intérieur de l'homme requalifié, il ne souhaite rien, il ne pose aucune condition ; à proprement parler, il ne promet rien. Il ne fait que constater ce qui est, à chaque instant d'un univers dont la vérité est une donnée. Sa démarche reste surréaliste. Poésie impensable autrement qu'au présent de l'indicatif, comme si les inflexions des autres modes étaient subitement devenues les méandres du mensonge. Que lui importent les prudences du conditionnel, un gérondif obséquieux. A midi, le soleil au zénith impose sa perpendiculaire. Mais la blancheur de midi n'est point couleur, elle n'est qu'intensité lumineuse. Midi est sans couleur, comme la mort.

Les vibrations de la parole de Char sont si rapides qu'elles pourraient être intolérables, ou inaudibles. Elle parvient à la limite de l'accès, comme midi est à la limite de la vie. Il serait impossible de suivre une telle poésie (j'entends : en homme vivant, car en tout état de cause elle resterait une algèbre exemplaire), si l'on ne savait pas qu'elle s'élève d'un pays dont les secrets sont l'ombre et l'eau, d'une terre « que le vent semi nocturne irriguait mieux que la main infirme des hommes ». Il est beau d'imposer au soleil sa négation.

L'homme habite parmi la sécheresse du monde et dans la sienne propre : il est ainsi situé entre deux sources, entre deux vins à la fois absents et présents, celui de l'enfance qu'il retrouve et celui du futur qu'il construit. Le poème de Char se place à cet instant précis où l'aride présent a tout brûlé, sauf le souvenir et l'espoir, sauf le puits et le soleil.

Il y aura toujours une goutte d'eau pour durer plus que le soleil, sans que l'ascendant du soleil soit ébranlé.

Aussi, le mot *tendre*, que le poète emploie deux ou trois fois, et presque à son insu, prend-il ici une exceptionnelle valeur. On dirait que le poème tourne sur lui, son secret peut-être, com-

me l'axe est celui du moulin. (Les moulins à eau de la Sorgue verte. Le couple eau-soleil dont le symbole est la roue. Si j'avais à dessiner la poésie de Char, ce serait une roue qui tourne dans l'eau). Dans un langage élaboré comme est celui du *Poème Pulvérisé,* la moindre inflexion se propage et multiplie sa propre résonance, le moindre tournant découvre un paysage nouveau, je veux dire différemment éclairé. Il faut cette parole précise jusqu'au pseudo-silence de l'hermétisme objectif, tendue au point que certains accents sont supérieurs au son, pour entamer l'utopie verbale qu'est un poème dont rien ne saurait être perdu. La poésie de Char est celle de l'utilisation totale des ressources verbales engagées. Il est un des rares à nous proposer l'exemple (toujours approximatif, bien sûr...) d'un poème sans déchets.

Surprises étonnantes, découvertes perpétuelles réservées à qui s'avance jusqu'au centre d'un dire qu'il faut bien appeler classique, puisque le scandale de l'image (*La foudre au visage d'écolier...*) est d'autant plus violent que celle-ci est choisie, et comme réservée, plutôt que fréquente. Char, dont un des plus beaux poèmes est un magnifique hommage à la Grèce martyre et lumineuse, aboutit fréquemment à la nudité de l'épigraphe. Ce surréaliste retrouve le ton de l'inscription, la grandeur de ce qui est gravé sur la pierre :

Mon âtre ne tarit pas de vœux pour vos maisons, et mon bâton de cyprès rit de tout son cœur pour vous.

La poésie de Char est proverbe.

Mais je voudrais, aujourd'hui, échapper à son royaume de soleil, entrer dans un autre domaine. Une *tendresse* aperçue comme un trou d'eau étroit, noir sous les arbres, est peut-être secrètement chérie par celui qui cheminait *sur cette route de lavande et de vin,* miroir au fond duquel apparaît un autre visage, le même, la surprenante enfance de l'avenir.

JEAN TORTEL.

●

CONTRE SOLITUDE, par ILARIE VORONCA (*Bordas.*)

Bien que librement élue et en quelque sorte logique, la mort d'Ilarie Voronca survenue au printemps 46 est trop proche de nous pour que nous n'attachions pas d'abord à la parution de son recueil posthume une signification pathétique. A trop nous complaire toutefois en ce sentiment de piété, si légitime soit-il, nous risquerions de faire injure à la mémoire d'un des plus authentiques poètes de ce temps. Je souhaiterais ne pas avoir connu personnellement Voronca pour pouvoir proclamer en toute impartialité l'exceptionnelle valeur de son œuvre. *Contre Solitude* est de la même veine que *La Joie est pour l'Homme* et *Beauté de ce Monde.* Une poésie de cet ordre que les faiseurs de manuels qualifieront un jour d'épithètes passe-partout, telles que panthéiste ou humanitaire, constitue sans doute un des ultimes actes de foi romantiques dans les possibilités infinies de l'imagination. Elle n'a pas d'autre thème qu'une absolue confiance dans le pouvoir qu'a tout homme de changer le monde et ne se lasse pas de démontrer par la prodigieuse richesse d'images qu'elle met en

œuvre la réalisation *hic et nunc* de la « bonne nouvelle » qu'elle annonce. Il n'en est pas de plus simple quant au message qu'elle porte mais il n'en est pas de plus complexe quant aux variations. De là vient qu'il est pratiquement impossible d'extraire une citation d'un poème de Voronca tant les images en sont explicitées ou plus exactement saisies dans le mouvement même qui les porte. Il s'agit non de rhétorique mais d'un développement musical des images. En ce sens l'esthétique de Voronca est aux antipodes des préoccupations actuelles du lyrisme français. Il n'en reste pas moins qu'elle s'adresse précisément à tous ceux que ne satisfont point les recherches en cours. On aimerait qu'une anthologie des divers recueils du poète, dispersés et introuvables pour la plupart, permette à un large public, peu soucieux de cérébralité mais anxieux d'entendre une voix fraternelle, de prêter enfin l'oreille à celle de Voronca.

L.-G. GROS.

●

POEMES MILITANTS, par Luc Decaunes (*La Tête Noire.*)

Tout mérite propre mis à part, les *Poèmes Militants* de Luc Decaunes, présentent un exceptionnel intérêt documentaire. Ils révèlent en effet que le ton et les thèmes du lyrisme de la Résistance furent antérieurs de dix ans au moins aux événements qui en virent l'épanouissement et la diffusion. L'Aragon de *Front Rouge* et d'*Hourra l'Oural*, le Plisnier de *Déluge*, l'Aygueparse d'*Aube sans Soutiers* en sont de 1930 à 1935 les authentiques précurseurs. L'avènement du Front Populaire et la guerre d'Espagne tel fut le climat dans lequel Luc Decaunes et ses camarades publièrent la revue *Soutes*, où ils donnèrent entre autres œuvres significatives quelques-uns des textes les plus éblouissants de Prévert, notamment *La Crosse en l'Air.* Le moins que l'on puisse dire des premiers poèmes de Decaunes est que s'ils se ressentent de certaines influences ils n'en sont jamais indignes et sont toujours d'une belle, d'une généreuse violence. Des textes comme *Mise au Monde, Prophétie, La Vie Quotidienne* témoignent de la ferveur que Decaunes sut mettre au service de la poésie dite prolétarienne. Sans doute son lyrisme s'est-il de plus en plus élargi, mais on aime qu'il ne renie pas ses « raisons ardentes » et fasse fi, quand est en jeu la cause de l'homme, de tout ce que un grand disparu, Benjamin Fondane, appelait « la sale pureté » de la Poésie.

Les imprécations de Decaunes sont hélas ! toujours actuelles et c'est encore son poème *L'Espoir*, écrit en captivité en 41, qui demeure le plus proche de nos préoccupations :

Mais sur les longs sillons de peine
Sur les chardons bleus du malheur
N'a pas cessé de brûler vive
Cette étoile qui nous a mis
Son épée en travers du cœur.

L.-G. G.

LE ROMAN

PLANETE SANS VISA, par J. Malaquais (*Ed. Pré aux Clercs*).

A l'heure où j'écris, on cite *Planète sans visa* parmi les favoris du Goncourt. Cette présélection est justifiée par l'importance matérielle de ce livre (686 pages de texte dense), par l'ambition de l'auteur qui a voulu romancer les types significatifs d'un pays et d'une époque, par la tenue générale de l'écriture, qui, malgré quelques impropriétés de termes et de nombreuses faiblesses d'expression, fait de cet ouvrage quelque chose de cohérent et de solidement bâti.

Le sujet : le comportement, les réflexions et les discours d'une trentaine de personnages représentativement choisis et placés dans le cadre des années 1941 et 1942 : un haut fonctionnaire de Vichy, des révolutionnaires, hommes et femmes, des légionnaires, un S. O. L., un fonctionnaire nazi, un officier allemand, un policier français, des bourgeois, des intellectuels, de petits profiteurs, etc... Par un jeu d'éclairages et de monologues, tous précédés qui rappellent à la fois J. Joyce, Dos Passos et Malraux, Jean Malaquais tente de tisser les jeux d'interaction de ces personnages dont le destin noue les routes, principalement à Marseille et un peu à Vichy et à Paris. Lorsque je dis comportement, j'exagère, il y a peu d'action suivie dans cette juxtaposition de quelques faits divers, et presque tout se passe en discours et en monologues. Discours sur un mode commun à ces divers personnages, monologues et discours nourris de formes abstraites et de sentences moralisantes. De cela résulte un singulier décalage entre le dessein et la réalisation. Les personnages demeurent sans vie. Ils sont réduits à l'état de symboles dont le ciel mental grouille de larves et de spectres discoureurs. Dans l'ensemble, cela manque de véritable humanité et le ton hautain et glacé des conversations n'est pas sans rappeler fâcheusement le genre expressif mis à la mode par Camus. Sur le plan philosophique, on discerne très bien un mélange de marxisme intellectualisé jusqu'à la déshumanisation et de psychanalyse formelle et une opposition très nette au thème de la liberté exploité par la littérature existentialiste. C'est sur ce point que Malaquais est proprement lui-même. Les personnages ne choisissent pas, ils sont choisis, ils sont victimes d'un choix qui résulte des circonstances de l'époque, de son historicité. Leurs contradictions, lorsqu'ils se contredisent, ne sont pas le terme d'un véritable débat intérieur, mais le point où se rencontrent et luttent des forces dont ils subissent passivement les effets. Ceci est d'ailleurs dans la ligne d'un marxisme dont l'accent principal est mis sur la fatalité du devenir historique.

Il y a une autre faiblesse dans ce roman. Prendre comme sujet un ensemble d'événements si proches de nous, implique une rigoureuse documentation et, à ce point de vue, le moindre

anachronisme fait grincer les dents. Or, situer en 1941 et en 1942 des faits, et surtout des attitudes, qui ne peuvent apparaître qu'en 1943 (le monde allait vite alors) et en 1944, c'est prendre avec l'histoire, même romancée, beaucoup trop de liberté. Je suppose que dans l'esprit de l'auteur, la signification générale de l'ouvrage a plus de prix que son exactitude historique. Mais il me fallait tout de même exprimer cette réserve.

Témoignage d'un écrivain, m'a-t-on dit ; certes, *Planète sans visa* confesse son auteur, mais le sens de cette confession m'échappe et, de l'espoir et de la foi, au désespoir et à la négation, je ne sais où Jean Malaquais trouve sa porte de sortie. Peut-être s'est-il bâti une cellule sans issue ?

L'auteur reprend incidemment le faux problème des moyens justifiés par la fin, sans d'ailleurs le résoudre et sans apercevoir que fin et moyens, dans la pratique, se sont toujours identifiés. Leur séparation est arbitraire et ce n'est certes pas un partisan de la révolution permanente, tel Laverne, un des héros de Malaquais qui pourrait honnêtement affirmer le contraire.

Malgré toutes mes réserves, et je ne les exprimerais pas si ce livre n'avait retenu mon intérêt, *Planète sans visa* émerge nettement et mérite d'être discuté ne serait-ce que parce qu'il exprime sur le plan politico-moral une tendance exacerbée qui peut, soit s'affirmer positivement, soit s'affaisser dans le nihilisme total.

A. BLANC DUFOUR.

●

BANLIEUE SUD-EST, par RENÉ FALLET (*Domat*).

MALDEMER, par ROGER BOUSSINOT (*Librairie Universelle de France*).

Voici deux romans de jeunes, ayant tous deux pour sujet la jeunesse d'aujourd'hui. Donnent-ils de cette jeunesse une image exacte ? Certains trouveront sans doute que la peinture de Fallet est trop poussée au noir. Je ne le crois pas pour ma part, et ne trouve dans *Banlieue Sud-Est* aucun esprit de système. Rien de commun avec Mouloudji. Peut-être dira-t-on de Boussinot qu'il veut trop démontrer, et que ses jeunes hommes arrivent bien facilement à prendre conscience du monde dans lequel ils vivent. Le reproche, je pense, serait également injuste. La jeunesse n'est-elle précisément pas en train de nous prouver dans les faits que la prise de conscience ne va pas toujours de pair avec les cheveux blancs ?

L'expérience des jeunes d'aujourd'hui n'admet aucune comparaison avec celle des générations précédentes. Ceux qui sont nés entre les années 20 et 30 n'ont pas eu de jeunesse, au sens banalement « fleur bleue » du mot. La guerre, l'occupation, la faim, le marché noir, les bombardements, le S. T. O., la déportation, souvent la torture et la mort, voilà leur lot. Ces plaisirs

légers, que le cliché : « Il faut que jeunesse se passe », sous-entend et excuse à la fois leur ont été refusés. Il y a eu, je sais bien, l'exaltante flambée de la résistance et de la Libération, où les jeunes ont su prendre et donner leur mesure. Mais c'est là une expérience de dureté, et ce qu'ils n'ont pas connu, c'est la facilité de la vie, sa douceur, ce printemps lumineux et tendre où la crainte était méconnue, où tout était possible, où les seuls chagrins étaient ceux d'un baiser refusé ou d'une amitié rompue.

Aussi n'est-il pas surprenant que les garçons et les filles qui hantent les rues de Villeneuve soient cyniques et brutaux, sans idéal, sans tendresse. Que l'amour de Bernard pour Zézette se termine par un meurtre. Que la pureté d'Annie choque comme un paradoxe. Que la jouissance immédiate soit le principal objectif des personnages et que tous les moyens leur soient bons pour y parvenir. Fallet n'a voulu donner qu'une image photographique du monde où il a vécu. Et son cliché est bon. Lui-même nous avertit d'ailleurs que les trois quarts de son roman sont autobiographiques. Mais, pourquoi faut-il qu'entre des scènes parfaitement vues et parfaitement contées, l'auteur ait voulu intercaler des passages lyriques, dont le pseudo-surréalisme est particulièrement indigeste ?

De même, pourquoi faut-il que Boussinot ait trop sacrifié à la mode américaine du contrepoint ? C'est le principal défaut de son roman, qui, mieux construit, serait excellent. *Madémer* va plus loin que le témoignage de Fallet, car son auteur ne cherche pas seulement à peindre, mais à ordonner les éléments de son tableau, à donner un sens à sa recherche. Les personnages de Fallet appartenaient, pour la plupart, à la classe travailleuse. Ceux de Boussinot sont des petits bourgeois, jetés malgré eux, et surtout, malgré leurs parents, dans des événements auxquels personne ne les obligeait à participer, et dont la caractéristique est la violence. Etudiants, ou fils à papas, ils ouvrent les yeux, malgré les préjugés dont ils ont été nourris, ils soupçonnent peu à peu la possibilité d'une action, et finalement en admettent la nécessité. Paul ou Etienne, quels que soient leurs élans, sont au départ les prisonniers d'un monde clos. D'où le caractère dramatique de leur évolution. Celle d'Etienne, plus sourde et plus explosive à la fin, est d'ailleurs mille fois plus convaincante que celle de Paul, dont les monologues philosophiques alourdissent inutilement l'action.

Ajoutons à l'actif de Boussinot la façon très savoureuse dont il a dessiné le décor dans lequel se meuvent ses héros, ces villages gascons fermés sur eux-mêmes, où une paysannerie souvent généreuse vit à côté d'une bourgeoisie terrienne, dont Mauriac nous avait déjà révélé la terrible âpreté. Ici, les Pelmar, les Kronnin, ne sont pas décrits pour leur pittoresque plus ou moins faisandé ; ce sont des familles-témoins, restituées dans leur valeur exemplaire, comme le signe même d'un monde villageois *qu'il faut changer*. Et la révolte de Mado contre ses parents, son abandon final à un garçon de ferme, ce choix délibéré qu'elle fait de l'opprobe et de la misère, débordent singulièrement le cadre de l'anecdote.

Malgré leurs défauts, qui ne sont que des défauts de débutants, René Fallet et Roger Boussinot nous ont délivré un message dont l'authenticité est indiscutable. Tous deux savent voir le monde tel qu'il est, et se pencher fraternellement vers

l'homme. Nous sommes loin des pantalonnàdes d'un Boris Vian, et de l'image éculée qu'il nous donne d'une certaine jeunesse, celle des surprises-parties et des cinq-à-sept tamisés. Serait-ce le premier signe d'une résurrection du roman, dont on s'est peut-être trop pressé d'annoncer la mise au tombeau ?

JEAN LARTIGUE.

●

LES FORETS DE LA NUIT, par JEAN-LOUIS CURTIS (*Julliard*).

M. Curtis n'a vu dans la résistance que des profiteurs et des lâches. La Libération lui rappelle « les hallucinantes images de pogroms en Allemagne nazie ». Au reste, il nous avertit dans son avant-propos : « Il ne faut pas chercher ici la vérité globale d'une chronique... Si le côté exaltant de la période d'occupation n'est ici que suggéré, c'est que j'avais choisi, pour l'ensemble du tableau, une certaine tonalité sombre ; et je m'y suis tenu ».

Le résultat de ce parti-pris pessimiste est une fresque ratée. Et que ne rachète pas, comme voudrait nous le faire accroire la prière d'insérer, « une leçon d'humaine psychologie ». La plupart des personnages sont d'un conventionnel caricatural. Seule, émerge de cette galerie de pantins, la figure de Philippe, jeune voyou, comme par hasard gestapiste.

M. Curtis a d'incontestables dons d'écrivain. Dommage qu'il les gaspille en d'aussi douteuses peintures. Dommage plus encore que le choix des Goncourt ait fait de son roman un symbole de la jeune littérature française. Il est vrai que les Goncourt nous ont habitués à d'autres erreurs...

J. L.

●

TEMPS D'AMOUR, par LUC ESTANG (*Robert Laffont*).

La prière d'insérer que Luc Estang consacre à son propre roman répond par avance à toutes les critiques et prend une valeur de manifeste. Ce *Temps d'Amour* est « anachronique » et il l'est volontairement. Est-il possible « de couler une sensibilité vivante et des inquiétudes très actuelles dans des disciplines qu'on assure être mortes » ? Telle est la gageure, déjà tenue par Luc Estang dans ses recueils de poèmes, et qu'il s'efforce pour la première fois de tenir dans un roman. Il me semble, réserve faite de toutes les objections *extra-littéraires* qu'on lui opposera, qu'il y a parfaitement réussi.

L' « anachronisme » du décor et des situations, le souci d'analyse dont témoigne le personnage principal qui conte son

aventure, en un mot tout ce par quoi *Temps d'Amour* s'apparente au roman traditionnel et s'inquiète peu des nouveautés techniques, tout cela me paraît assez négligeable en tant que lecteur et Luc Estang, parce qu'il appartient lui-même à notre milieu sophistiqué et « dégénéré en intelligence » de spécialistes, attache une importance excessive au problème de l'originalité littéraire. En fait le public est plus désorienté qu'attiré par les recherches actuelles et les éditeurs en savent quelque chose. Il est même beaucoup moins sûr qu'on ne le croit toujours dans notre milieu que la sensibilité moyenne ait changé du fait des événements et qu'ainsi toute la littérature traditionnelle se trouve comme on dit « dépassée ». J'en doute personnellement beaucoup ayant vu au temps de la drôle de guerre de malheureux « trouffions » lire dans les tranchées de la Sarre ou dans les granges lorraines des romans de Bourget ou de Colette et y prendre manifestement un intérêt aussi vif que les bourgeoises d'avant 1914. Je ne crois donc pas que son « anachronisme » technique puisse de quelque façon porter tort à un livre comme *Temps d'Amour*, je suis même persuadé du contraire.

La donnée romanesque elle-même, une passion qui se heurte au principe de l'indissolubilité du mariage chrétien, peut effectivement paraître conventionnelle aux partisans de la liberté sexuelle, mais Luc Estang a réussi à la traiter sans verser dans les poncifs du genre édifiant. Il est à noter qu'il s'est même interdit les échappatoires qu'autorisait la morale selon le Droit Canon. Son héroïne, dont le mariage n'ayant pas été *consommé* pourrait être régulièrement annulé par l'Eglise, se refuse à celui qu'elle aime et revient à son mari infidèle et indigne parce qu'elle estime qu'en dépit de tout elle lui appartient « sacramentellement ». On dira qu'à trop vouloir prouver Luc Estang fait la part trop belle à une certaine rigueur de conscience, à la volonté de « sublimation » des instincts. Il ne s'agit nullement de l'illustration d'une thèse (celle qu'exprime un des personnages : « *Il n'y a pas de péché d'amour. Il y a le péché contre l'amour. Le péché marque un lapsus, un défaut, une dérobade devant les devoirs au nom de droits*) mais d'une nécessité psychologique (et romanesque) car le thème serait inconcevable avec une héroïne dont la qualité d'âme ne serait pas exceptionnelle. Reste à savoir si une telle rigueur est inhumaine ?

C'est poser le problème de la perfection chrétienne et il est bien évident que le jugement que l'on portera sur l'œuvre de Luc Estang dépend dès lors des convictions personnelles de son lecteur. Il me semble toutefois que même les adversaires de la morale religieuse devront convenir de la parfaite plausibilité des personnages et des conflits de *Temps d'Amour* et seront sensibles à l'atmosphère qui s'en dégage. C'est manifestement une réussite en tant que roman puisqu'il accroche l'attention. Qu'il choque nos préjugés modernistes qui s'en étonnerait puisqu'après tout le propre de la morale chrétienne est d'aller à l'encontre de nos instincts et qu'elle repose en fin de compte sur un scandale, celui d'un Dieu crucifié ?

L. G. G.

LE CYGNE, par Marcelle Crespelle (*Robert Laffont*, édit.)

Les traverses du cœur sont aussi fatales que celles de la foi religieuse, et les obstacles que la règle leur oppose, le blâme que leur jette la morale commune aident seulement la passion à prendre conscience de cette fatalité.

L'amour de Catherine pour Stéphane est illégitime, mais cette considération que le cœur ignore n'arrête certes pas son cours quand il s'affirme menacé. Il grandit à la mesure des forces contraires; il arrache cette femme à sa quiétude, transfigure son idée du bonheur et lui fait mépriser le cadre étroit où sa vie stagnait comme une eau morte.

C'est la peinture de cette révélation à soi-même, de ses dépouillements successifs qui fait le mérite du roman de Marcelle Crespelle. Car la découverte ne peut s'en faire qu'au prix d'une grande lucidité. L'écrivain sait qu'il est toujours un peu le cobaye de son art et que l'œuvre ne vaut qu'éclairée de l'intérieur, par une démarche où chaque glissement, chaque progression doit trouver dans le cœur des autres un écho qui l'approuve.

Très habilement Marcelle Crespelle note les degrés de la fièvre, montre les chemins subtils de la passion pour gagner les centres de vie. Elle n'hésite pas devant les traits exacts par lesquels ses héros ne sont ni diminués, ni grandis, mais prennent leur relief le plus vraisemblable. D'ailleurs, la relation du temps fort de leur amour est faite avec maîtrise, en grande partie dans une correspondance au ton chaleureux et parfaitement tenu.

Aucune passion ne reste à son zénith. L'auteur a voulu nous éviter le déclin et l'adieu. Les circonstances n'ont guère servi les amants; elles les trahissent tout à fait en Italie au moment de la déclaration de guerre, en escamotant Stéphane, retenu comme juif. Nous sommes il est vrai à Venise, où les coups de théâtre n'étonnent plus. Mais nous faisons confiance à Marcelle Crespelle pour rester fidèle à ses personnages attachants et obtenir d'une autre Seigneurie la levée d'écrou de son héros ; car un roman qui se poursuit de lui-même dans notre pensée ne peut déjà prendre congé de son auteur.

JEAN BALLARD.

●

LE VICTORIEUX, par Audiberti (*Gallimard*)

Les intentions de l'auteur ne sont pas faciles à déceler entre les motifs de ce roman dont la structure rappelle celle d'une fugue. L'histoire d'un acteur devenu mahatma, le portrait de quelques femmes du seizième (arrondissement), le retour du mahatma à la vie simple d'un artisan parisien, tout cela n'est que prétextes. Il faut lire entre les lignes, démonter l'assemblage audibertien des mots, en un mot, trouver la clé. Et c'est bien d'une clé qu'il s'agit, avec laquelle le héros du roman touche les genoux du Christ sur le Golgotha. Clé insolite, mais peut-être pas tellement, si elle symbolise une sorte d'homo faber à l'appel de qui le Christ descend de sa croix et fait régner sur le monde une joie qui n'exclut pas celle des corps. Invitation voilée à une nouvelle alliance, à un cours nouveau du christianisme ?

A. B. D.

●

LES ESSAIS

INTRODUCTION A LA LECTURE DE HEGEL, par A. KOJÈVE (*Gallimard*).

Les thèmes les plus profonds du nocturne romantique habitent la pensée de Hegel. Mais au lieu que la Nuit y soit la paix aveugle de l'obscurité, où se meuvent des êtres discrets à jamais séparés d'eux-mêmes, elle est dans Hegel la naissance de la Lumière par la grâce de l'homme. Avant Nietzsche, et avec quelle rigueur, Hegel a vu dans l'homme cet animal malade qui ne meurt ni ne guérit, mais s'entête à vivre dans une nature effarée. L'animalité résorbe ses monstres, l'économie ses crises : l'homme seul est une erreur triomphante qui fait de son aberration la loi du monde. Au niveau de la nature, l'homme est un absurde, un trou dans l'être, un « néant vide », une « nuit ». « C'est cette Nuit, dit profondément Hegel, qu'on aperçoit quand on regarde un homme dans les yeux : une Nuit qui devient terrible, la Nuit du Monde qui se présente à nous... ». Ce texte, qu'on eût aimé lire en exergue du chapitre de Sartre sur le Regard, domine de haut toute l'anthropologie contemporaine. La naissance de l'homme est dans Hegel la mort de la nature. Le désir animal se nourrit d'êtres naturels dans la faim, la soif, la sexualité. L'homme, au contraire, naît dans un néant humain. On le voit dans l'amour, où l'amant cherche sa propre nuit dans les yeux de l'aimée, dans la lutte où l'homme ne dispute pas une terre ou des armes, mais la reconnaissance de soi par l'adversaire, dans la science où l'homme cherche dans le monde ses propres traces et lui veut arracher la preuve qu'il existe, dans le travail enfin, où l'artisan impose à la terre ou au bois la servitude d'une idée fragile. L'histoire n'est que le triomphe et la reconnaissance du néant de l'homme par les armes de la lutte et du travail. Par le travail en effet, l'homme soumet la nature et fait d'elle sa demeure; par la lutte, il provoque la reconnaissance des humains et se construit une demeure humaine. L'Esprit hégelien, ce troisième terme mystérieux, n'est que le royaume triomphant de l'humanité circulaire, le Règne de la Liberté, où l'homme a surmonté l'aliénation humaine, voit son frère dans l'homme, et dans la démocratie de l'état universel « la chair de sa chair et l'esprit de son esprit ». Ce troisième terme est le Terme, puisque dans la totalité transparente, l'histoire contemple sa propre fin et l'humanité heureuse jouit alors du triomphe de sa propre « Nuit devenue Lumière ».

Personne n'avait traité ces thèmes avec autant de bonheur que A. Kojève. Son livre est plus qu'une « Introduction à la Lecture de Hegel ». c'est la résurrection d'un mort, ou plutôt la révélation que Hegel, ce penseur décomposé, mis en pièces, piétiné, trahi, habite profondément et domine un siècle renégat. Sans Heidegger, dit quelque part Kojève, on n'eût jamais compris la Phénoménologie de l'Esprit. On peut sans peine renverser le propos, et montrer dans Hegel la vérité-mère de la pensée contemporaine. A lire Kojève, on en dirait autant de Marx, qui devant nous surgit de Hegel tout armé de la dialectique du

maître et de l'esclave, et frère à s'y méprendre des « existentialistes » modernes, si ce paradoxe ne heurtait le sens. C'est peut-être là que la brillante interprétation de Kojève atteint ses limites.

Kojève en effet, tire de Hegel une anthropologie, il développe la négativité hégelienne dans son aspect subjectif, mais en néglige délibérément l'aspect objectif. Cette partialité le conduit à un dualisme : il retrouve en face de lui dans la nature, l'objectivité qu'il a délaissée dans la négativité hégélienne. Si l'erreur est le propre de l'homme, si l'homme est une erreur heureuse, il faut rendre raison de la nature où cette aberration paraît. Si l'homme est un néant dans l'être, et s'il triomphe de l'être, il faut penser le statut de cet adversaire malheureux. Hegel a bien senti cette exigence obscure, et c'est pourquoi il a montré que la totalité n'était pas seulement le Royaume du néant (ou du Sujet), mais aussi de l'être (ou de la Substance). C'est pourquoi la nature n'est ni une ombre, la rencontre des projets humains (comme dans Sartre par exemple), ni le contraire de l'homme, un autre monde gouverné par des lois propres (comme dans Kojève). La totalité hégelienne est la totalité Substance-Sujet. Kojève en détache le Sujet (la négativité humaine) et montre avec bonheur que l'histoire n'est que le devenir-Substance du Sujet qui, dans la lutte et le travail, fait de son propre néant la chair d'un monde humain, cesse d'être « étranger dans son pays lui-même » (1), et habite enfin *chez soi* dans la liberté faite monde. Mais ce n'est là que le premier aspect de la totalité hégélienne. L'autre côté est le devenir-Sujet de la Substance, la production de l'Esprit par une Nature réelle, c'est-à-dire la production de l'homme par la nature, et le dégagement objectif de la liberté humaine dans une histoire rigoureuse. Le triomphe de n'importe quelle liberté : ce n'est pas le plus fort qui prévaut (2), l'histoire montre au contraire que c'est l'esclave qui engendre la liberté humaine. Le règne de l'erreur enfin n'est pas le règne d'une erreur hasardeuse : la Nature hégélienne est pré-accordée à l'homme et elle engendre dans l'homme la seule erreur qu'elle puisse reconnaître pour sa vérité. C'est pourquoi dans l'erreur triomphante, c'est la vérité qui règne. L'erreur hégelienne ne se convertit en vérité que parce que la nature de cette erreur est déjà profondément une vérité, mais une vérité obscure, cachée, qui a besoin pour se connaître et se ressaisir, d'édifier un monde où elle contemple enfin sa propre présence. C'est là le second aspect de la totalité hégélienne, aussi décisif que le premier. Hegel est depuis cent cinquante ans un malentendu parce qu'on a négligé de tenir fermement les deux côtés de la nécessité. Pendant un siècle, on a retenu de Hegel la Substance. A. Kojève nous rappelle que la Substance hégelienne est *Sujet*. C'est couper Hegel comme une pomme, et renoncer à joindre les morceaux. Si l'on veut saisir la totalité hégélienne, il faut entendre que « la Substance est *aussi* Sujet », que la totalité est donc la réconciliation de la Substance et du Sujet, qui coïncident dans la vérité absolue.

---

(1) Aragon.

(2) Comme dans Nietzsche ou les fascismes. L'avenir n'est pas « à ceux qui le prennent », comme le dit naïvement un candidat célèbre.

Que ce propos soit démesuré ne nous concerne pas ici. Nous voulons seulement noter que son mépris nous livre à des paradoxes brillants mais fragiles. Ainsi, le Marx existentialiste de A. Kojève est un travesti, où les marxistes ne peuvent reconnaître leur bien. Marx s'entend mal si on néglige, comme le fait Kojève, l'aspect objectif (ou substantiel) de la négativité hégélienne. Mais il faut lire ce livre agressif et brillant qui ne réduit le mérite de la pensée contemporaine que pour rendre à Hegel une part de sa vraie grandeur.

L. ALTHUSSER.

●

A L'EXTREME DU SCEPTICISME, par E.-A. PREYRE (*Ed. Fontaine*).

Voici un livre comme il ne se rencontre pas tous les jours et dont l'importance devient à chaque page plus saisissante pour le lecteur. Livre singulier qui n'est pas un essai philosophique, ni un journal intime, ni une anthologie de textes, mais qui est à la fois tout cela, et beaucoup plus. A. Preyre n'y expose pas un système ni une méthode. Il rapporte les étapes de l'évolution de sa pensée, il décrit une expérience, la sienne. Nous l'imaginons assez volontiers, au cours de vingt années consacrées à de multiples lectures et à de profondes méditations, notant extraits de textes, observations, jalonnant le tout de dates, de précisions de lieux, de sensations. Puis, un jour, prenant un fil et une aiguille et reliant tous ces éléments épars pour en faire le livre d'un homme, d'une vie.

A. Preyre montre comment, dans l'exercice de plus en plus exigeant de sa pensée, de sa raison, il en est venu au doute absolu, puis comment, libéré des certitudes, il le fut aussi du doute pour arriver à un point où doute et certitude, vérité et erreur sont des états qui n'ont plus de sens. Ainsi, l'aboutissement systématique de la logique, c'était l'indétermination. « L'exercice de la raison aboutit au doute ; toute tentative pour préciser aboutit à l'imprécision ; le point le plus extrême où l'on parvient par la pensée, c'est l'impossibilité de penser, l'abolition de la pensée dans l'indéterminé ».

Parti du scepticisme grec, du pyrrhonisme, A. Preyre découvre que l'indétermination a trouvé sa plus exacte expression dans les textes où les mystiques ont décrit le dernier stade de leur expérience. Cette vue, d'une grande originalité, l'auteur la justifie par des confrontations de textes où sceptiques et mystiques sont si proches qu'il est souvent difficile de distinguer les uns des autres. Les mystiques semblent même avoir porté le doute encore plus loin, et atteindre un état de conscience où s'abolissent toutes distinctions, une « nuit obscure » de l'âme. C'est que, comme le remarque A. Preyre, si le doute pyrrhonien est un état *pensé,* celui des mystiques est un état *vécu.*

Et voilà ruinée la croyance commune que le rationalisme et le scepticisme s'opposent au mysticisme. Ils sont, par des chemins différents, des mouvements convergents.

C'est alors que ce livre s'élève encore, s'il est possible, sur le plan spirituel, dans le témoignage humain. Il va sauter le

mur en quelque sorte, passer sur un registre qui nous laisse comme interdits. Là, c'est l'expérience qui parle. A. Preyre dit, dans des pages bouleversantes de simplicité, encore qu'il garde une lucidité et une objectivité stupéfiantes, comment un jour il découvrit subitement Dieu, comment il apprit que l'on peut croire en Dieu sans cesser de douter de tout. « Croire en Dieu, cette chose qui semblait pour moi inimaginable, impossible, interdite par toutes mes pensées et tous mes sentiments, croire en Dieu est simple, infiniment simple ».

Alors, le livre devient un extraordinaire dialogue, abandonné à Dieu, du doute et de la croyance, un accord serein par dessus l'un et l'autre. C'est le besoin d'exacte précision, le jeu de la raison qui amène au doute universel, à l'extrême du scepticisme. Contrairement à ce que pensait Descartes, le doute universel n'est pas le point de départ, mais celui d'aboutissement de la pensée rationnelle. On parvient ainsi au point où toutes distinctions s'effacent dans l'indétermination. A ce point, poussant plus loin encore, les mystiques comme Eckhart, comme Jean de la Croix, trouvent Dieu dans l'inconnaissance.

Un des côtés les plus remarquables de ce livre, c'est qu'entre des digressions philosophiques, des notations ou des questions, des citations de référence, on y trouve aussi la simple observation de l'odeur d'une rose, de la lumière d'une matinée, du mystère de la nuit, et que tout y prend une semblable importance, tout concourt au même résultat. Est-ce la sincérité, l'humilité de ce livre, est-ce la sorte d'innocence métaphysique de l'auteur qui, sans préjugés spirituels, tranche dans toutes les idées acquises, est-ce sa vue neuve des problèmes les moins résolus qui rendent les formules d'A. Preyre à ce point saisissantes : « Le doute est ce dont les hommes ont besoin, ce qu'il faut leur inculquer. Sinon, ils sont asservis à leur pensée et ils perdent leur liberté et leur force. Ce qui sépare l'homme de Dieu, ce ne sont peut-être pas des doutes, mais des croyances — croyances en la valeur de la raison, de la logique, des sciences, de la morale. L'homme qui, par le doute a détruit en soi toute croyance, plus rien ne le sépare de Dieu. L'homme que le doute poussé à ses extrêmes conséquences a conduit à l'indétermination totale, peut « trouver » Dieu ou non. Mais, s'il trouve Dieu, la foi de cet homme en Dieu est inébranlable. Il ne craint pas que les fondements de sa foi croulent puisqu'elle n'a pas de fondement au sens que les hommes donnent à ce mot ».

PIERRE GUERRE et ANDRÉ PHILOPAL.

●

MADE IN ITALY, par I. MARKEVITCH (*Julliard*).

Le célèbre musicien russe qui vécut longtemps en Italie apporte ici un témoignage d'une singulière pénétration psychologique sur le comportement du peuple italien au cours des années 1940-1945. Ce petit livre apparaît ainsi comme un document de valeur qui aide à comprendre beaucoup de choses et de gens, par exemple, Curzio Malaparte, et la ténacité italienne à survivre.

A. B. D.

LA POESIE MEDIEVALE FRANÇAISE, par RÉGINE PERNOUD (*Editions du Chêne*).

Encore une anthologie militante. Thierry Maulnier a tué l'éclectisme dans ces sortes d'entreprises. Tant mieux. Nous voulons à présent des anthologies qui démontrent ou prétendent démontrer quelque chose. Celle de Régine Pernoud inaugure même d'aller à l'envers de la chronologie, de partir des œuvres les plus récentes pour arriver aux plus anciennes. J'accepte. J'applaudis. Tout est bon pour démontrer, réserve faite qu'il nous est souligné, comme à une classe de moutards, qu'on commence par le plus accessible, sans doute pour ne rebuter personne. Reste la démonstration elle-même. Force nous est de constater les marques un peu primaires du livre, contester que Villon soit le premier en date des poètes français est nettement dépassé, partir en guerre contre les classiques ou même le seizième siècle est puéril. S'il est intéressant de souligner la valeur de l'œuvre d'Helinant, moine de Froidmont — dont je signale au passage la récente édition de M. Joseph Coppin (Descle de Brouwer, 1930) — pourquoi, en l'élevant jusqu'à Villon et Baudelaire, oublier les extraordinaires « vers de la mort » de Pierre de Nesson (éd. Piaget et Droz, 1925) ? Il est vrai que le XVme et le XIVme siècles paraissent un peu vite exécutés par Régine Pernoud. Par contre approuvons sa démonstration lorsqu'elle marque l'étrangeté de la littérature du Moyen-Age, son goût de l'absurde, de l'impossible, de l'illogique, son sens de l'insolite et de l'inattendu. Sa défense des longueurs et des redites est attachante : nous n'écoutons plus en effet cette poésie comme un morceau de musique, avec ses thèmes, ses rythmes, ses motifs, ses répétitions, ses refrains, et nous avons tort. Et qu'importe qu'un certain ton pédagogique magnifie l'invention moyennâgeuse, l'imagination et la fécondité verbale. La translation en français moderne des textes est faite avec goût, en gardant la fraîcheur de l'original et son mouvement poétique. Mais quand la démonstration de l'auteur en arrive à la chanson — dont de remarquables exemples nous sont présentés — on ne peut tout de même que protester, avec un sourire, à l'affirmation que « Charles Trenet marque une date dans l'histoire de la poésie ».

PIERRE GUERRE.

PLAISIRS D'AIX-EN-PROVENCE

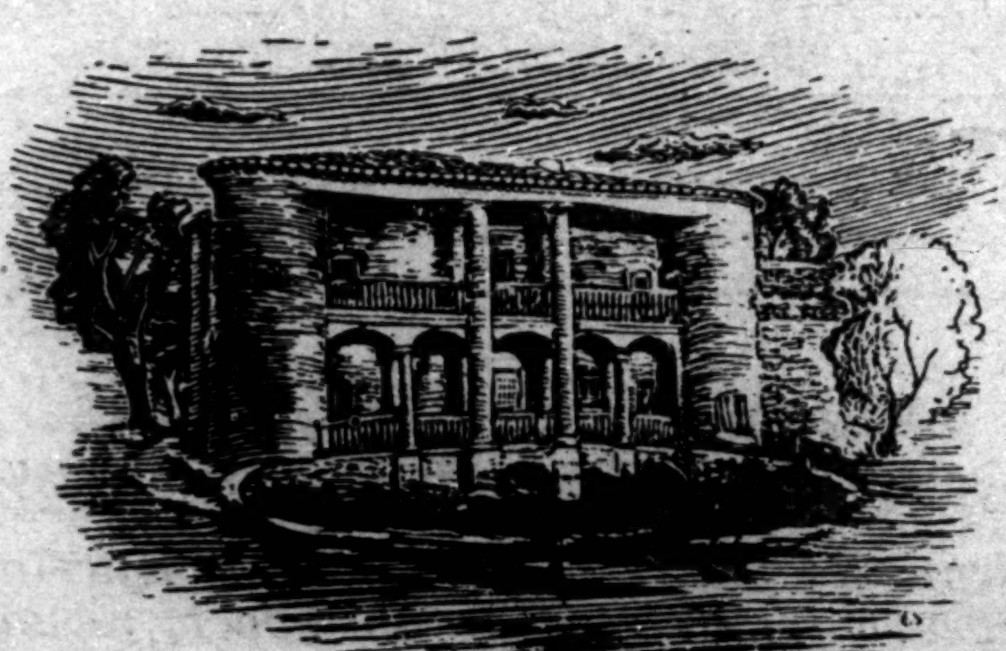
Aix, cette cité vénérable, où l'azur méditerranéen baigne les nobles architectures, où le murmure mélancolique des fontaines berce les souvenirs d'un passé fastueux, Aix, où l'on peut rêver parmi les trésors d'art et les vieux livres des bibliothèques, Aix, ce Versailles du midi, offre aussi des plaisirs qu'on ne trouve guère d'ordinaire dans les villes-musées. Station thermale et climatique, centre touristique de la Provence, elle a les agréments des villes d'eaux les plus élégantes et les plus animées. Le Casino Municipal rivalise avec les plus beaux établissements de la Côte d'Azur. Ses fêtes ont une qualité, une élégance et un éclat particuliers, car la proximité de Marseille met à la disposition de ce Versailles provençal toutes les ressources artistiques du grand port phocéen. L'hippodrome, le Golf — un des plus beaux de France — la Piscine Olympique et le Club Hippique offrent sur place les distractions les plus variées. Et le voyageur doit faire effort pour s'arracher aux plaisirs nombreux qui lui sont proposés, s'il veut profiter d'un séjour à Aix, centre naturel des excursions en Provence, pour visiter l'ancien « royaume » du Roi René. Mais comme il est récompensé de cet effort ! Quelques pas hors de la ville et le voici au cœur d'un paysage virgilien, spectateur des mille tableaux que composent la lumière et l'ombre et dont une haie de cyprès, un vieux mas doré par le soleil, et chère à Cézanne, la ligne bleue de la Montagne Sainte-Victoire, forment l'arabesque. Mais s'il part en voiture, son embarras commence. Comment choisir entre tant de beautés naturelles et de merveilles architecturales ? Quelques minutes, quelques heures au plus de trajet et voici la Durance et le Lubéron avec les châteaux de Vauvenargues, de Lourmarin, de la Tour-d'Aigues, Gordes, Oppède et la Fontaine de Vaucluse. Voici les Abbayes de Montmajour et de Silvacane.

Voici le Temple romain de Vernègues. Voici Moustiers-Sainte-Marie et les gorges du Verdon, qui évoquent le canon du Colorado. Voici les Baux et les Antiques de Saint-Rémy. Voici Marseille, les Calanques de Cassis et Martigues, la Venise provençale. Voici la basilique de Saint-Maximin, Aigues-Mortes, les Saintes-Maries-de-la-Mer et la Sainte-Baume où Marie-Madeleine pleura le Christ.

Oui, mais, se demandera-t-on, le voyageur trouvera-t-il dans le Versailles du Midi — outre « le reste »: sports, promenades, distractions, qui lui est offert à profusion — l'essentiel: bon souper et bon gîte ?

Crainte bien naturelle: depuis plusieurs années les touristes ne pouvaient plus s'arrêter à Aix. Sous la pression des événements, l'équipement mobilier de la ville avait dû changer complètement de destination. Mais les circonstances créées par la guerre ne sont plus: les hôtels ont rouvert leurs portes. Un effort couronné d'un plein succès a été accompli pour rendre à la grande station provençale tout l'attrait qu'elle avait avant la guerre. Le célèbre Hôtel du Roi René a été complètement remis à neuf. Il offre de nouveau ce cadre unique, ce confort, cet accueil qui assurèrent sa réputation. Le Casino a, lui aussi, subi d'importantes transformations. Il offre cette année aux hivernants et aux estivants les distractions artistiques les plus choisies.

Aucune trace ne subsiste donc d'un passé si proche et si morose. Aix a fait peau neuve pour être digne de votre visite. Aix s'apprête à vous accueillir. Aix vous offrira toutes les grâces des siècles défunts, toutes les aises de la vie moderne et le sourire de sa lumière.



COMMEMORATION DE GABRIEL BERTIN

Nous ne prenons une mesure exacte des êtres que lorsqu'ils s'éloignent de nous. Voilà trois ans que Gabriel Bertin nous a laissés, au seuil de l'après-guerre, dans une société plus désemparée que jamais et dont il prévoyait déjà l'aventure inhumaine; et sa figure toujours vivante ne cesse de grandir à nos yeux. Il n'a pas quitté le cercle des amitiés sûres où il se plaisait et sa mémoire n'y a subi aucune éclipse. Mais la soirée dont Gaston Mouren prit l'initiative, avec sa « Compagnie des Quatre Vents », réussit à faire de sa personne disparue une vivante réalité.

Gabriel Bertin, l'autre soir, est venu parmi nous ; j'ai senti sa présence discrète, mais indubitable, pendant que Toursky, hypnotiseur et visionnaire, nous le décrivait en traits lumineux sur la vitre translucide du temps.

Jamais virtuose ne mit tant d'art à saisir la nuance et l'arabesque d'un modèle, à la vérité irréductible, mais que par savantes approches et exorcismes divinatoires il put évoquer avec sa démarche et son regard, mieux que ne l'eut fait un portrait. Bertin, pas plus que Gaillard, ne se laisse circonscrire par un crayon précis et ceux qui peuvent le mieux susciter leur ressemblance sont ces oiseleurs de reflets, ces charmeurs d'ombres qui, sur l'antenne d'une phrase ou d'une ligne, captent l'apparence aiguë et mouvante où notre mémoire est prise au piège. Tel André Masson, qui n'a pas fini de nous ôter le repos avec le profil d'André Gaillard léché de flammes, tel Toursky dont le verbe, ainsi qu'un lasso tournoyant, immobilisa notre pensée sur le souvenir de Gabriel Bertin.

Des poèmes de notre ami furent dits par Annie Valde avec une mesure et une intelligence qui font honneur à l'interprète comme aux textes. Ensuite, la « Compagnie des Quatre Vents », dont Gabriel Bertin fut un fondateur, joua pour la première fois *l'Œillet Rouge,* un acte primitivement destiné au Théâtre de Marionnettes *Pantoum* et que Gaston Mouren, remarquablement secondé par sa troupe et le décorateur Sim Alabe, porta avec bonheur sur une scène véritable. Bien entendu, le metteur en scène ne put remplacer les silences d'un texte qui s'adressait à des poupées et que le jeu d'O'Brady avait animés; les personnages humains veulent plus de cohérence, moins de heurts. Et Bertin ne l'ignorait pas. Mais nous devons à Mouren de mieux connaître cette pièce, grâce à son effort d'adaptation particulièrement heureux.

La soirée se termina par la représentation des *Sœurs Siamoises* qui trouvèrent en Marie Albe, Madeleine Causaert, Wessels et Coulouris, les interprètes dignes de la création. L'ensemble du spectacle aurait trouvé grâce devant Bertin lui-même et ce n'est pas un mince éloge, car je n'ai pas connu de goût plus difficile que le sien. Seule sa modestie — elle était dans son genre aussi rare — s'en serait effarouchée, mais il est temps que l'on passe outre à cette passion du silence, à cet excès de pudeur dont son beau talent fut victime — et nous devons remercier profondément Gaston Mouren d'avoir révélé certains aspects moins connus de ce talent et contribué au rayonnement de notre ami.

J. B.

ESPOIRS EN CAMARGUE

La Camargue évoque, pour la plupart des gens, une steppe sauvage coupée de marécages et d'étangs que peuplent les poules d'eau et les flamants roses, et où de temps en temps roule en trombe une manade de taureaux conduits au trident par le peuple poétique des gardians.

Nous nous garderons bien de dissiper ces visions qu'on y découvre encore en d'immenses domaines où la tradition s'est fidèlement conservée. Mais la Camargue réserve à ses visiteurs actuels des surprises d'une autre sorte. On s'est avisé pendant l'occupation, où la rareté des produits alimentaires rendait les hommes industrieux, que cette contrée, où s'accumulent les alluvions d'une magnifique vallée, était à peu de chose près, telle que les siècles l'ont faite et que ce cadeau du Rhône reposait entre les bras du fleuve, comme un joyau négligé.

Tout au long du petit Rhône, il est vrai, de grands propriétaires exploitent des vignobles qui donnent des vins faiblement titrés, propres aux coupages et dont certains sont très estimés. Mais il règne en Camargue, un esprit hostile à l'extension des cultures, qui tend à contrarier les initiatives de mise en valeur rationnelle. Ce n'est pas seulement l'esprit de tradition, c'est celui de conservation dans son sens le plus respectable. Pour ses tenants, la Camargue est une île dans la durée, comme elle l'est presque dans la géographie : elle a pu s'isoler d'un monde où l'évolution des sociétés s'accélère, et demeurer à la phase de vie pastorale.

Le fleuve qui la sépare du continent lui évite la contagion de la vitesse, le pullulement des hommes, la colonisation industrielle. Et c'est, pense-t-on, son plus grand bienfait.

Ceux qui l'habitent jusqu'à présent ne semblent pas tenir à ce que cela change : ils aiment la vie libre, patriarcale, presque nomade, sans les astreintes des citadins encasernés, ils préfèrent leurs étendues incultes, leurs terrains de chasse à la faune exceptionnelle, leurs grands troupeaux à peine dénombrés. La nature, remarquons-le, semble complice : il est surprenant qu'à faible distance de quelques grandes villes, la Camargue ait gardé son aspect séculaire, sa singularité, ses espèces, ses essences.

●

On rencontre toujours deux sortes d'hommes : ceux pour qui l'âge d'or est dans le passé et ceux qui le voient dans l'avenir. Ces derniers ont toujours raison, parce qu'il n'est pas de récurrence et que la seule chose à qui l'on puisse faire confiance est le « dur désir de durer », que la jeunesse incarne.

Certes, elle est bien attirante, la conception d'une vie aux entraves réduites, aux goûts simples, à l'horaire dicté seulement par les saisons, mais elle n'est pas inconciliable avec la nouveauté. Un des grands devoirs des élites doit être précisément de réaliser à chaque époque l'accord de la tradition et du progrès. A elles de soustraire aux excès de la mode l'acquis dont s'enorgueillira notre bilan.

De nos jours, la terre française doit se prêter à une plus rigoureuse exploitation. Des marchés nous échappent, les devises nous manquent, notre économie effondrée par la guerre ne peut vivre plus longtemps à découvert comme un fils prodigue. Il faut réaliser, non pas selon l'exemple de ce dernier, en aliénant tous nos biens, mais en leur demandant un plus haut rendement.

La Camargue va nous montrer comment, et cela à la manière française, c'est-à-dire en tirant parti de l'inexploité sans compromettre le patrimoine. Ce dernier, pour elle, c'est la beauté légendaire des bords du Vaccarès et des marais giboyeux hantés par les cormorans et la sauvagine, qui sont compris entre ce dernier, le Grand Rhône et la Mer. Cette vaste contrée serait domaine d'Etat et, constituée en parc national, deviendrait la réserve naturelle d'une flore et d'une faune qui attirent les savants de tous pays. Elle échapperait donc à toute visée néfaste, à toute main-mise altérant son caractère traditionnel. Le patrimoine réduit à l'essentiel, il est vrai, serait sauf.

Mais la démarcation bien établie entre la réserve et les terres cultivables, il faut mettre en valeur ces dernières. L'entreprise est colossale, mais de courageux pionniers la tentent déjà. Une équipe d'hommes jeunes et hardis a vu le parti qu'on pouvait tirer de ces terrains de chasse que leurs pères traversaient en fin de semaine pour tirer la sarcelle ou le pluvier. Ils ont appliqué leur ténacité à ces grands domaines qui s'appellent Porcelette, Mas d'Icard, Tamaris, Davignon, et j'en passe. On m'avait parlé des essais heureux tentés dans ces mas, mais ils demeuraient pour moi légendaires jusqu'à la visite que je fis récemment de l'un d'eux : le mas Méjanes, dont le propriétaire est M. Ricard.

Je croyais rencontrer un squatter de la race de ceux qui défrichèrent le Far-West, je me trouvai en présence d'un homme très versé dans les coutumes de Camargue, friand de folklore et de vie gardiane et respectueux plus que personne, du cadre qui l'entoure. Mais d'une vitalité de taurillon. Je pensais connaître quelques maîtres en vie ardente, chez qui le bouillonnement des minutes ne fait pas oublier la mission de la journée : le propriétaire de Méjanes les éclipsait tous.

Suivi de son « technicien » il nous fit voir un domaine en plein travail de terrassement. Il y aménage de nouvelles rizières. Et pour qui se représente cette culture du riz sur plans inondés à une hauteur soigneusement réglée en centimètres, il est aisé de concevoir les travaux gigantesques entrepris sur une centaine d'hectares. Il y faut des engins puissamment motorisés : bull-dozers, tracteurs, briseurs de mottes et ces sortes de rateaux qui nivellent horizontalement le terrain, car l'eau doit stagner à hauteur égale partout.

Ce n'est pas tout : couronnant les rizières, circulent d'immenses « roubines » qui amènent l'eau du Rhône, dont le rôle n'est pas seulement d'irriguer, mais d'ôter le sel de ces terres imprégnées séculairement par l'eau de mer. Pour cela, il faut les évacuer par des « écoulages » qui rejoignent le Vaccarès, après avoir drainé les terrasses successives du domaine, ce qui implique le libre accès du Vaccarès à la mer.

Ces canalisations totalisent des kilomètres. Elles sont toutes en éléments de série et l'on devine ce qu'un tel réseau coûte en main-d'œuvre et ciment. Mais l'eau du Rhône ne vient pas seule. Un bélier électrique l'élève à la hauteur de la principale roubine et l'envoie par cinq kilomètres de canaux fertiliser Méjanes.

Celui qui n'hésite pas à assumer ces travaux d'Hercule prouve par là qu'il voit grand et loin. Il n'est que de l'écouter pour se rendre compte de sa clairvoyance. La Camargue peut devenir une terre à céréales — peut-être à coton, car il fait aussi un essai concluant sur ce textile. Tôt ou tard, le Rhône rendu navigable écoulera sa production vers le Nord, tandis que le développement vers Fos des installations portuaires de Marseille permettra de diriger ses

récoltes en Afrique du Nord et dans les zones côtières indigentes. Ainsi sera créée une source de richesses qui dispensera le consommateur français d'acquérir des aliments de base sur de lointains marchés.

D'une steppe, faire un grenier à riz : on ne se doute guère de l'infinité des problèmes que ce programme soulève. Et j'admire autant la lucidité qui parvient à les résoudre l'un après l'autre que la volonté réduisant la résistance des êtres et du sol. Le détail de l'organisation est toujours affaire du chef ; il y faut ordre et patience, qualités qu'aujourd'hui l'on croit mineures et sans lesquelles pourtant, la plus forte volonté s'effrite.

J'ai aimé entendre cet homme trépidant qu'est M. Ricard, parler presque sagement du détail de son œuvre et avec flamme de l'ampleur de ses projets. Ses paroles faisaient lever sous nos yeux d'immenses récoltes et naître sur l'attente frileuse des terres de beaux espoirs qui suivaient le vol des flamants dans le crépuscule.

Et j'ai mieux compris la force de l'âme provençale pour qui le verbe, en préfigurant l'action dans le poème ou le chant, la rend nécessaire, l'arrache au futur, en un mot, la *réalise* pour qui sait voir, dans une sorte d'imminence.

J. B.

●

LA VIE INTELLECTUELLE FRANCO-GRECQUE

— Fruit de longs efforts et d'amoureuses recherches menées pendant quinze ans, une excellente traduction grecque de Villon, due à la patiente ferveur de M. Spyros Skiadaressis, vient de paraître à Athènes, grâce à l'initiative de notre Institut Français qui l'a comprise dans son programme de publications destinées à servir, de façon concrète et durable, le rapprochement culturel franco-grec.

— Le 11 décembre, à l'Institut Français d'Athènes, M. Périclès Argyropoulos, ancien ministre des Affaires Etrangères et ambassadeur de Grèce à Paris, a commencé une série de quinze conférences en français sur la politique étrangère contemporaine, groupées sous le titre général « Problèmes du xx[e] siècle ».

— Par ailleurs, l'Institut Français a organisé, depuis le 1[er] décembre, des cours d'histoire diplomatique et de traduction du grec en français, à l'intention des étudiants grecs candidats au Concours du Ministère des Affaires Etrangères de leur pays.

— Le 18 décembre, sous les auspices de l'Union Franco-Hellénique des Jeunes, M. Pierre Marcaris a traité, à l'Institut Français, le sujet suivant : « Madame Chénier et le théâtre populaire byzantin ».

A NOS LECTEURS

L'augmentation incessante et massive du coût du papier et les charges d'imprimerie nous oblige à majorer, dans des proportions, hélas, beaucoup moins importantes, nos prix de vente et d'abonnement.

Ils ont été fixés, à compter de ce numéro, à :

> **100 frs** le numéro France
> **120 frs** le numéro Etranger
> **500 frs** l'abonnement France (six numéros)
> **600 frs** l'abonnement Etranger (six numéros)

Nous espérons que nos lecteurs et amis nous conserveront, malgré les difficultés de l'heure, une fidélité qui nous a été précieuse et qui nous permettra d'ajouter encore une étape aux nombreuses déjà parcourues par notre équipe.

●

NECROLOGIE

Les *Cahiers du Sud,* et, derrière eux, leur jeune précurseur de 20 ans, *Fortunio,* qui fut leur départ à l'aube d'une autre vie, viennent d'être frappés dans une de leurs plus vieilles amitiés : le poète, Henri Lemercier, dont la fin douloureuse plonge dans le deuil tous ceux qui l'ont connu. Nature fine, aimante et discrète, doué du sens de sympathie et modeste comme on ne sait plus l'être Henri Lemercier ne comptait que des amis sûrs. Sa délicatesse le préservait des affections médiocres. Son goût l'élevait vers les œuvres belles et on lui doit de beaux poèmes qu'il ne livrait qu'à des confidents. *Fortunio* publia sa *Petite Eglise,* oraison achevée, qu'un ami eut la pensée pieuse de lire à ses obsèques, sous le porche où nous lui avons dit adieu.

Le Pre resp.: JEAN BALLARD
S.N.E.P. - Imp. Michelet - Marseille

3) *LA FONCTION*

Georges VALIRON .... Formation et évolution de la notion de fonction analytique d'une variable.

Paul MONTEL .... Le rôle des familles de fonctions dans l'analyse mathématique.

Jean DESANTI .... De Cauchy à Riemann, ou la naissance de la théorie des fonctions de variables réelles.

Arnaud DENJOY .... L'innéité du transfini.

4) *LE GROUPE*

André LENTIN .... La notion de groupe; sa puissance et ses limites.

5) *LA PROBABILITE*

Robert FORTET .... Opinions modernes sur les fondements du calcul des probabilités.

Pius SERVIEN .... Hasard et mathématiques.

II. — L'EPOPEE MATHEMATIQUE

A. — PASSE

Paul GERMAIN .... Les grandes lignes de l'évolution des mathématiques.

Pierre BRUNET .... Pour un tricentenaire: Vues sur la pensée mathématique d'Isaac Newton.

Elie CARTAN .... Un centenaire: Sophus Lie.

Marie-Louise DUBREIL-JACOTTIN .... Figures de mathématiciennes.

B. — PRESENT

Lucien GODEAUX .... Les mathématiques au début du XXe siècle.

Louis PERRIN .... Henri Lebesgue, rénovateur de l'analyse moderne.

Jean DIEUDONNE .... David Hilbert (1862-1943).

Rolin WAVRE .... Les congrès internationaux de mathématiciens.

C. — AVENIR

André WEIL .... L'avenir des mathématiques.

Roger GODEMENT .... Les méthodes modernes et l'avenir des mathématiques concrètes.

III. — INFLUENCES

A. — ROLE DES MATHEMATIQUES DANS LA FORMATION DE L'ESPRIT HUMAIN. MATHEMATIQUES, PSYCHOLOGIE, PEDAGOGIE

Jean ULLMO .... La position moderne du débat: esprit géométrique, esprit de finesse.

René DUGAS .... La mathématique, objet de culture et outil de travail.

B. — LES MATHEMATIQUES ET LA PHILOSOPHIE

Marcel BOLL et Jacques REINHART ...... La synthèse logique des résultats et des recherches.

Jean ULLMO .... Les mathématiques sont-elles, par nature, impuissantes à rendre compte du devenir réel ?

Paul MOUY .... Les mathématiques et l'idéalisme philosophique.

Paul LABERENNE .... Les mathématiques et le marxisme.

C. — LES MATHEMATIQUES, LA VERITE, LA REALITE ET LES SCIENCES DE LA NATURE

Raymond QUENEAU .... La place des mathématiques dans la classification des Sciences.

Louis de BROGLIE .... Le rôle des mathématiques dans le développement de la Physique moderne.

Maurice JANET .... Harmoniques et spectres : Idées de Volterra. Equation de Fredholm. Espace de Hilbert. Physique classique et Physique moderne.

Théo KAHAN .... La Physique a-t-elle changé de base mathématique ?

D. — LES MATHEMATIQUES, LA BEAUTE L'ESTHETIQUE ET LES BEAUX-ARTS

François LE LIONNAIS .... La beauté en mathématiques.

Adolphe BUHL .... Esthétique scientifique et théories modernes.

Andréas SPEISER .... La notion de Groupe et les Arts.

LE CORBUSIER .... L'Architecture et l'esprit mathématique.

Henri MARTIN .... Les mathématiques et la musique.

E. — LES MATHEMATIQUES, L'ACTION, LES TECHNIQUES ET LA DOMINATION DE LA NATURE

Maurice ROY .... Les mathématiques et l'ingénieur.

Michel LUNTZ .... Les mathématiques dans l'industrie.

F. — ROLE DES MATHEMATIQUES DANS LA SOCIETE ET DANS LE DEVELOPPEMENT DES CIVILISATIONS

Jacques CHAPELON .... Les mathématiques et le développement social.


VERS
le MAROC et
le SÉNÉGAL
Cie de Navigation
PAQUET
MARSEILLE
90. Bd des Dames
PARIS
43, Rue Lafayette
J. TONELLI

LE THÉ D'HONORÉ DE BALZAC

Ce thé, fin comme du tabac de Latakiech, jaune comme de l'or vénitien, répondait sans doute aux éloges dont Balzac le parfumait avant de vous permettre d'y goûter : mais véritablement, il fallait subir une espèce d'initiation pour jouir de ce droit de dégustation. Jamais il n'en donnait aux profanes : et nous-mêmes n'en buvions pas tous les jours. Aux fêtes carillonnées seulement, il le sortait de la boîte kamtschadale où il était renfermé comme une relique, et il le dégageait lentement de l'enveloppe de soie couverte de caractères hiéroglyphiques.

Alors Balzac recommençait, toujours avec un nouveau plaisir pour lui et pour nous, l'histoire de ce fameux thé d'or. Le soleil ne le murissait que pour l'empereur de la Chine, disait-il; des mandarins de première classe étaient chargés, comme par un privilège de naissance, de l'arroser et de le soigner sur sa tige. C'étaient des jeunes filles vierges qui le cueillaient avant le lever du soleil et le portaient en chantant aux pieds de l'empereur. La Chine ne produisait ce thé enchanté que dans une seule de ses provinces et cette province sacrée n'en fournissait que quelques livres destinées à Sa Majesté Impériale et aux fils aînés de son auguste maison (1).

Nous le retrouverons bientôt ! ! !

C'est le

THÉ DE L'ÉLÉPHANT

(1) Balzac en Pantoufles, Léon GOZLAN, HORIZONS DE FRANCE —

Création de la Revue "ARTS et LIVRES" de Marseille (N°s 2 - 3 - 4. Année 1945)

CRITIQUE

REVUE GENERALE DES PUBLICATIONS
FRANÇAISES ET ETRANGERES

DIRECTEUR : Georges BATAILLE

NUMÉRO 15-16 : AOUT-SEPTEMBRE 1947

SOMMAIRE :

UNE NOUVELLE FORMULE
UNE REVUE SUBSTANTIELLE

CALMANN-LÉVY, Editeurs - 3, rue Auber - PARIS (IXe)



VERS
le MAROC et
le SÉNÉGAL
Cie de Navigation
PAQUET
MARSEILLE
90. Bd des Dames
PARIS
43, Rue Lafayette

AMITIÉS FRANCO-TCHÉCOSLOVAQUES

Un anniversaire glorieux

Fondée le 28 octobre 1918, démantelée à Munich, soumise pendant cinq ans au même joug que le nôtre et ressuscitée par la victoire commune, la République Tchécoslovaque est présente à nos cœurs en ces jours anniversaires et nous ne pouvons oublier l'ancienne fraternité qui lie nos deux peuples, ni les affinités qui nous font chérir ces Provençaux d'Europe Centrale.

Mais autant qu'une conception identique de la vie et de la joie, nous, hommes de la Méditerranée, devons-nous rappeler une solidarité plus concrète qui s'est efficacement prouvée en des moments si douloureux de notre plus récente histoire : c'est dans le Languedoc méditerranéen, à Agde, que s'est reformée en 1939-40, après l'invasion de leur pays, l'armée libératrice des Tchécoslovaques qui devaient retrouver leur patrie après avoir versé le meilleur de leur sang sur tous les champs de bataille d'Afrique et d'Europe.

Aujourd'hui encore, il reste un vestige de cette fraternité de combat qui est une réaffirmation de nos affinités culturelles : c'est le Lycée de garçons de Nîmes où de nombreux élèves tchécoslovaques viennent recevoir l'enseignement de maîtres français, n'ayant qu'un seul professeur de leur nationalité pour leur langue maternelle.

Ce 28 octobre, et tandis qu'à Marseille passe sur l'écran « Les Bourreaux meurent aussi », où Fritz Lang a magnifiquement célébré l'héroïsme des résistants de Prague, nous avons voulu témoigner à la colonie tchécoslovaque et à M. le Consul Général de Tchécoslovaquie nos fidèles sentiments d'admiration et d'amitié pour la nation sœur.

En réponse, nous avons reçu de M. Omiliak qui représente à Marseille sa patrie avec tant de foi, les lignes suivantes :

« En remerciant les *Cahiers du Sud* de leur touchante pensée de commémorer l'anniversaire de la République Tchécoslovaque par ce signe marquant d'amitié, je me permets d'y ajouter ces quelques mots :

« Les relations culturelles entre les Français et les Tchécoslovaques ne datent pas d'aujourd'hui. Nos écrivains, comme nos hommes politiques, ont souvent séjourné en France bien avant la fondation de la République Tchécoslovaque, c'est-à-dire avant 1918. Pour citer quelques noms, je mentionne ceux qui sont les mieux connus en France : le grand philosophe T.-G. Masaryk, qui a séjourné aussi en Provence, même à Marseille, l'homme politique M. Bénès, et le général Stéfanik, simple fils du peuple slovaque, qui, d'astronome et volontaire pour la guerre a atteint en France le grade de Général de Brigade dans l'armée française. Ce triumvirat s'est particulièrement distingué à la libération des nations tchèque et slovaque et a fondé la Tchécoslovaquie.

« Ainsi la France, ce pays des libertés traditionnelles, a servi d'exemple à des Tchécoslovaques par l'ampleur de son âme et de son amour de la liberté. Mais elle était aussi un soutien très efficace en permettant à nos hommes de se battre, l'arme en mains, pour la libération de leur patrie.

« Pour arriver à la glorieuse journée du 28 octobre 1918, jour de la fondation de la République Tchécoslovaque, les volontaires de mon pays ont combattu, comme légionnaires tchécoslovaques sur le sol français avec les armées françaises, anglaises et américaines, et à l'Est, avec l'armée russe, contre les Allemands.

« Après la victoire de 1918 et une paix précaire de vingt ans, l'Allemagne en 1939 envahit de nouveau ma patrie.

« La France, encore libre, nous donne alors, pour la seconde fois, la possibilité de créer sur son sol une nouvelle armée. Ce n'est pas loin de Marseille, dans la ville d'Agde, que se forment en 1939 les unités tchécoslovaques.

« Les Tchèques et les Slovaques se battent donc de nouveau sur les fronts de l'Ouest, comme sur celui de l'Est et même en Afrique pour la libération de leur patrie. En 1940, quand quelques dirigeants français ont déposé leurs armes devant Hitler, les dirigeants tchécoslovaques, politiques comme militaires, n'ont pas capitulé. Ils se sont retirés du sol français métropolitain pour apporter leurs armes aux autres fronts.

« Ainsi arriva une nouvelle journée de la victoire. La Tchécoslovaquie ressuscita comme la France. C'est en même temps une république nouvelle, avancée dans son organisation sociale et nationale. Et *parce que* ces idées nouvelles ont donné à mes compatriotes la force de mourir à titre d'égaux sur les champs de bataille et dans les camps de concentration, *vous trouvez maintenant* une République, dans laquelle l'égalité des citoyens a, comme contre-partie, une égalité d'efforts dans le travail pour le bien du pays. C'est aussi maintenant une République Nationale des Tchèques et des Slovaques, qui, en trois ans à peine, ont su se débarrasser de leurs ennemis intérieurs: Allemands et Hongrois. Voilà la nouvelle Tchécoslovaquie.

« Et comme mes compatriotes saluent aujourd'hui leur patrie en criant: « Vive la Tchécoslovaquie », je les invite à y ajouter, de tout cœur: « Vive la France ».

28 Octobre 1947.

LE THÉ D'HONORÉ DE BALZAC

La Chine ne produisait ce thé enchanté que dans une seule de ses pronvinces et cette province sacrée n'en fournissait que quelques livres, destinées à Sa Majesté Impériale et aux fils aînés de son auguste maison.

Par grâce spéciale, l'Empereur de la Chine, dans ses jours de largesse, en envoyait par les caravanes quelques rares poignées à l'Empereur de Russie. C'était par le ministre de l'autocrate que Balzac, de ministre en ambassadeur tenait celui dont il nous favorisait à son tour.

Le dernier envoi, celui d'où procédait le thé jaune d'or, donné à Balzac par M. de Humboldt, avait failli rester en route. Il était arrosé de sang humain. Des Kirguises et des Tartares Nogaïs avaient attaqué la caravane russe à son retour, et ce n'est qu'après un combat très long et très meurtrier qu'elle était parvenue à Moscou, sa destination. C'était, comme on le voit, une espèce de thé des Argonautes. L'histoire de l'expédition, que nous abrégeons beaucoup, ne finissait pas absolument là; celle de ses étonnantes propriétés y faisait suite : trop étonnantes. Si l'on prend trois fois de ce thé d'or, prétendait Balzac, on devient borgne; six fois, on devient aveugle; il faut se consulter. Aussi, lorsque Laurent Jan se disposait à boire une tasse de ce thé, digne de figurer dans les endroits les plus bleus des Mille et une nuits, il disait :

Je risque un œil : servez... (1)

Nous le retrouverons bientôt ! ! !

C'est le

THÉ DE L'ÉLÉPHANT

(1) Balzac en Pantoufles, Léon GOZLAN, HORIZONS DE FRANCE —

Création de la Revue "ARTS et LIVRES" de Marseille (N°s 2 - 3 - 4. Année 1945)

CRITIQUE

REVUE GENERALE DES PUBLICATIONS
FRANÇAISES ET ETRANGERES

DIRECTEUR: GEORGES BATAILLE

SOMMAIRE N° 20 : JANVIER 1948

NOTES

DES ETUDES ORIGINALES

DONNANT LA SUBSTANCE DES MEILLEURS LIVRES

CALMANN-LÉVY, Editeurs - 3, rue Auber - PARIS (IXe)

CHEZ JOUVÈNE

PIERRE AMBROGIANI

Dès le seuil, on est saisi par une main puissante, emporté dans une bouffée d'air salubre. Une présence s'impose entre ces quatre murs : celle de la santé. En ces temps de névrose à tous les étages du spirituel et du social, un peintre accorde sa vie avec les éléments, avec ce qu'il voit et respire ; il s'appuie aux piliers du temple Nature dont il déchiffre le sens précis avec un regard d'enfant, une main d'artiste.

L'homme obscurcit à plaisir le message des lignes et des couleurs, il l'interprète au gré de ses malaises, de ses hantises ; mais Ambrogiani voit net et peint à touches robustes. La réalité ne saurait ruser avec son œil. Il la démasque, la dégrise des apparences et la tient sous ses brosses comme un bœuf sous le joug.

Il est fils du soleil, pas le dieu ivre qui tournoie et brouille le regard, mais la lumière stable qui descend jusqu'à la matière, l'habite et devient sa palpitation. Les tableaux d'Ambrogiani sont des condensations de clarté ; il la délivre dans notre ombre intérieure longtemps après qu'on les a vus. Ils ont emprunté au peintre une chaleur si dense qu'ils la rayonnent, nous réverbérant en même temps sa joie, comme un brasier.

Voici le peintre, pesant et trapu, avec une tête massive dont l'œil cueille au passage une foule d'images, avidement. Il est bonhomme et malin, fait sa route écoutant chacun, n'obéissant qu'à l'instinct infaillible qui le mène. Il sait ce qu'il peut, il le tente. S'il en est déçu, ne s'en prend qu'à lui, et recommence sans irritation ni impatience. Il arrive toujours à une expression potentielle qui lui ménage un nouveau bond, lui permet un nouveau gain.

Sa simplicité est faite de force et d'orgueil et d'une faculté peu commune de pressentiment. Il est toujours au cœur du sujet — trop fin pour ne pas avoir dépisté d'emblée le centre de gravité de l'œuvre, démonté ses parties, dosé ses éléments. Ce qu'il fait durera, tant à cause du matériau que du rythme, autant par l'équilibre des formes que la solidité des tons.

Quelqu'un visitant son exposition la définissait : une saignée. On respire en voyant ses toiles, assuré qu'elles ont sauvé le peintre. Sans elles, il eut explosé.

On ne pouvait mieux définir cet art : une explosion de santé, brutale mais nécessaire ; du sang, non caillé et violâtre, mais vivant et se couvrant d'émaux, de fulgurances ; une transfusion généreuse et presque mystique puisqu'elle donne à l'œuvre le temps qui manque au peintre.

J'aime Ambrogiani. Je le rapproche d'un ami que j'admire pour sa sérénité et sa puissance, Louis Brauquier, et ma pensée les mêlant sur le vitrail d'un couchant marseillais, les confond dans la silhouette d'un de ces dockers dont parle le poète d'*Au delà de Suez* :

> *Je vois des dockers athlétiques*
> *Sur des mahonnes chimériques*
> *Charger des couffes de soleil...*

J. B.


VERS
le MAROC et
le SÉNÉGAL
Cie de Navigation
PAQUET
MARSEILLE
90, Bd des Dames
PARIS
43, Rue Lafayette
J. TONELLO

LE GALION D'OR

dans « Vêtir ceux qui sont nus »

DE PIRANDELLO

Le théâtre de Pirandello nous laisse indécis et sans conviction à cause de sa virtuosité même. Il est bien trop intelligent pour nous émouvoir de façon profonde et durable. De prémisses séduisantes : mutabilité de la personne, surtout son existence relative, insaisissable ; du jeu de glaces qui égare nos jugements, il tire des situations paradoxales et déroule des broderies éblouissantes, mais dont l'artifice ne peut s'imposer longtemps hors du champ magnétique de la scène. C'est de la magie froide, quel que soit le talent des interprètes.

Ces pièces ne se résument pas, *Vêtir ceux qui sont nus* comme les autres. A qui Ersilia a-t-elle menti ? à elle-même en somme, pour s'évader de son destin. Celui-ci s'acharne et la rattrape d'un pas toujours plus rapide que le sien. Le génie de Pirandello manque un peu à ses personnages qui sont moins habiles à se tirer d'affaire que l'auteur à les y engager.

Mais le *Galion d'Or* y supplée. Il se chargerait de nous convaincre, si notre instinct n'était pas plus exigeant que notre raison. De toutes façons, comme il n'a qu'à gagner la partie sur ses tréteaux, peu lui importe le reste. Et il l'a magnifiquement gagnée.

André Rosch, qui a mis en scène ce drame touffu, ne lui a permis qu'un minimum de gesticulation — ce minimum qui s'attache aux personnages pirandelliens — et, en ce qui le concerne, il a parfaitement compris son rôle d'illusionniste illusionné. Ceux du fiancé et du Consul étaient parfaits de vérité. Dans le dernier, M. Dumont a atteint à cette intensité qui prend aux entrailles.

Mais toute l'âme communicable à celle qui va de mensonge en misère, Marie-Ange Dutheil l'a exprimée, incarnée dans son effort pour rendre Ersilia bouleversante. Et véridique, dans le temps que dure cet envoûtement. Le grand art humilie en effet notre raison, la pulvérise. Et là était la gageure, car les personnages de Pirandello ont quelque chose d'articulé, de grimaçant même et, comme les marionnettes aux mains du montreur, sont toujours un peu engagés dans les ficelles de l'auteur. Au point que l'on ne sait pas toujours où l'un commence et l'autre finit et qu'on voit poindre, derrière chaque masque, l'œil pétillant d'ironie du magicien.

Marie-Ange Dutheil nous a délivrés de cette gêne. Elle a arraché pendant deux heures la créature à son créateur jaloux qui ne consent pas à l'affranchir ; elle l'a réchauffée et la réchauffera demain, plusieurs jours encore, avant de la restituer à sa défroque de poupée. Et cela c'est mieux que du talent.

Alors on comprend mal, devant une démonstration pareille, magistralement préfacée par celle de l'*Antigone* d'Anouilh, que le Gymnase n'accueille pas de tels efforts. Il leur donnerait tout leur caractère et amplifierait leur portée. Que M. Franck ne s'y trompe pas : le *Galion d'Or,* avec sa figure de proue inspirée, vogue déjà vers Paris. Ce n'est pas une vision, mais une certitude. On en a vu d'autres et l'on a beau jeu d'être prophète quand le talent éclate à ce point. Il serait flatteur pour les lamas du théâtre marseillais d'avoir su le discerner à temps, et, pour le moins, honorable de leur donner passagèrement l'hospitalité.

J. B.

CAHIERS DU SUD

Directeur-Fondateur : JEAN BALLARD

●

Comité de Rédaction

LÉON-GABRIEL GROS, *Rédacteur en chef*
JEAN TORTEL, TOURSKY, A. BLANC-DUFOUR, PIERRE GUERRE
Secrétaire de rédaction : JEAN LARTIGUE

●

Correspondants

JOË BOUSQUET (Carcassonne), E. DERMENGHEM (Alger)
FÉLIX GATTEGNO (Buenos-Ayres)

●

ADMINISTRATION-RÉDACTION

10, Cours du Vieux-Port, MARSEILLE.

Tél. D. 53-62 ● **C.C.P. Marseille 137-45**

Publicité littéraire

Néo Publicité, 71, Rue des Saints-Pères, 71 — Paris (VIe)

Dépôt et distribution en France

N.M.P.P., 111, Rue Réaumur — Paris (IIe)

Agent général pour l'Amérique

Mme M. Valois, 41, Central Park West, New-York (U.S.A.)

ABONNEMENTS

France et Colonies ...... Un an (6 nos) 500 fr.
Le numéro 100 francs

Etranger .... Un an (6 nos) 600 fr.
Le numéro 120 francs

Le Directeur reçoit le Mercredi, de 18 à 20 heures.

●

La revue ne renvoie les manuscrits non insérés que si l'auteur y joint une enveloppe timbrée à son adresse